ERONDA
E MIMICI MINORI

CON INCISIONI DI D. PETTINELLI

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
1938-XVI

PREFAZIONE

Giosuè Carducci paragona l' epos d' Omero a un gran fiume che dai monti sorridenti nel sole mattutino scende alle vaste pianure dell' Asia popolate di candidi cigni. Meravigliosi cigni sono infatti gli eroi d' Omero. Piú che uomini, quasi irreali. Alti, bellissimi, formidabili di voce e di possa, affrontano gli elementi, affrontano gli stessi Numi, si cimentano con loro, talora li vincono. Compiuto si manifesta in essi il processo della idealizzazione artistica, che si affisa alla verità, fulcro insostituibile di ogni arte, ma la trascende, eliminandone i lati miseri e vili, esaltandone i nobili e mirabili.

Ma accanto ai cigni, non mancano i pàperi. Tersite, per esempio, nell' *Iliade*. O Iro nell' *Odissea*, o il pastore Melanzio, o anche l'araldo Medonte che durante lo sterminio dei Proci si va a rifugiare sotto la tavola. Qui non c'è idealizzazione : la verità è, se non peggiorata, certo rappresentata qual è. E non esiste lettore, e non esisté forse ascoltatore, il quale non rilevasse come anche i particolari che nella vita reale sono repugnanti, tradotti nelle incorporali immagini dell'arte, possano offrire qualche piacere estetico.

E facilmente riusciamo a concretare la figura del rapsòdo omerico. Errando per il mondo, si fermava di quando in

quando nell'atrio d'una corte, in un mercato, una piazza, un crocevia, e, regolandosi secondo il numero e la qualità degli ascoltatori, sceglieva questo o quell'episodio piú o meno esteso, piú o meno eroico o tragico o patetico o serio o faceto o ardito e magari scollacciato. Immaginiamo che una volta scegliesse l'episodio di Tersite o d'Iro: ecco che offriva ai Greci un perfetto esempio di poesia mimica.

E furono questi, composti in armoniosi esametri, i primi esempii di questo tipo?

Non direi. Troppo ovvia e troppo gradita è l' imitazione che un uomo faccia di altri uomini, per ilarità e per beffa. Ed esplicite testimonianze provano che già in tempi antichissimi, anteriori senza dubbio alla fine elaborazione dell' esametro, esistevano istrioni e mimi in quasi ogni parte del mondo antico. Vicino al gran fiume omerico scaturisce e corre un rivolo assai piú povero e torbido, ma vivace anch'esso e vorticoso.

E le due correnti muovono parallele per la china dei secoli. E la prima, l'idealista, procede da Omero ad Esiodo, ai lirici individuali e corali, agli epico-lirici, alla tragedia, e, in parte, alla commedia antica. La corrente mimica muove traverso Archiloco, Senòfane, Ipponatte, Sofrone, poi sbocca nella parte drammatica della commedia, in molti idilli di Teocrito, e, con varie contaminazioni, nei poeti cinici e un po' in tutti i poeti e i poligrafi alessandrini.

Ma per noi l'esempio piú cospicuo è oramai offerto dai mimi di Eronda.

*
* *

Eronda era per i moderni poco piú che un nome, quando nel 1890 la fortunata scoperta di un papiro ci restituí sette dei suoi mimiambi quasi interi, lunghi brani di un ottavo, ed

altri brevi frammenti. Da allora innumerabili sono stati gli studii intorno al poeta risorto; e costituiscono un vero titolo d'onore per la moderna filologia. Difficile, e qui fuori di luogo, un completo elenco di nomi; ma non si possono tacere l'Headlam, il Nairn, il Groeneboom, e tra gli Italiani, il Vogliano, il Coppola, il Terzaghi. Ma indissolubilmente legato al nome dell' antico mimografo rimarrà quello del Crusius. Commuovono la diligenza e l'amore infiniti che egli ha consacrati al poeta redivivo; e i risultati a cui giunge, nella esegesi e nelle integrazioni, massime per il mimo ottavo, hanno quasi carattere magico. Grazie a lui e agli altri egregi studiosi che ho ricordati o taciuti, Eronda è oggi uno degli autori greci che possiamo veramente leggere e gustare.

Parallelo a questo mimo d'arte, ne corre un altro puramente popolare: legittima e incontaminata continuazione di quello che già precedeva i rapsòdi omerici. Pionieri i giocolieri che andavano errando per tutto il mondo mediterraneo. Fra i loro giochi frequentissime le imitazioni mimiche. E senza aspettare che arrivassero i grandi poeti, questi poveri guitti componevano per conto proprio e recitavano brevi composizioni che non avevano alcuna pretesa d'arte, ma solo aspiravano a sollazzare il pubblicuccio di contadini, popolani, marinari e soldatucci che si affollavano intorno alle improvvisate baracche [1]. In questa anonima continua fittissima attività istriònica si vennero formando una quantità di tipi drammatici che all' infuori d' ogni regola e d' ogni legislazione intrecciavano,

[1] Vedi, in questa collezione, la mia prefazione ad Aristofane; ed il mio studio « La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia » nel volume *Nel regno di Diòniso*.

nella maniera piú capricciosa, recitazione, canzoni, ballo, intermezzi di strumenti, monologhi, duetti buffi, farse e pantomime.

Davanti a cosí stragrande varietà, i grammatici e i critici antichi, posti al cimento d'una sistemazione, non seppero mirare alle qualità essenziali, che sole costituiscono differenza, e si sviarono dietro differenze esterne e materiali. Ne derivò una farragine di nomi da confondere la mente piú lucida: *mimologia, mimodia, magodia, simodia, ilarodia, lysodia, cinedologia, ionicologia, ilarotragedia, planipedia, pantomima, pàignion*, e via discorrendo.

Ma non è difficile comporre questa lussureggiante varietà sotto due o tre paragrafi essenziali.

A - La *mimologia*: mimo in prosa: sia monologo, sia dialogo fra due o piú persone; e le parti recitate da un solo attore, oppure distribuite fra varii personaggi.

B - *Mimodia*: mimo cantato; che poteva essere anch'esso o monologo o dialogo o terzetto e via dicendo.

C - Combinazione delle due forme. È il perfetto equivalente della moderna operetta. Nell'età alessandrina questo tipo prende maggior voga, e col nome ben definito di *Ipotesi mimica* signoreggia le scene, gareggia con la commedia di Menandro, e quasi la caccia di nido [1].

Per lungo tempo queste *ipotesi mimiche* furono un po' come le nostre commedie dell'arte: si stendeva un canovaccio; e su quello gli attori ricamavano liberamente i loro lazzi, cantavano le loro arie, intrecciavano le loro piroette. Ma un secolo circa dopo Cristo venne Filistione, che scrisse per intero le sue *Ipotesi* e le elevò a genere letterario. La sua figura fu ricostruita con dottrina ed acume infiniti da Ermanno Reich (opera citata). E chi abbia letta per intero e attentamente la sua opera geniale e poderosa, deve certo prendere in consi-

[1] Vedi Reich, *Der Mimus*, I, pag. 12 sg.

derazione il giudizio che egli porta sul suo prediletto. « L'ammirazione di tanti secoli per Filistione, egli dice (riassumo), prova che egli fu un grande nel regno della poesia. È tempo che sia riparata l'ingiustizia di cui fu vittima, e che sia riconosciuto quale fu veramente, l'ultimo grande poeta popolare dei Greci. I germi dell'antichissima poesia popolare mimica di Grecia che si mantenevano pur sempre vivaci, e avevano generato varie forme drammatiche, e dato il modello a Laberio e a Publilio Siro, egli aveva saputi educare in opere classiche che reggevano il confronto con le commedie di Menandro, le potevano sostituire, e nei secoli seguenti ebbero incontestato dominio su le scene greche e romane ».

Raccogliendo e discutendo innumerevoli testimonianze antiche, il Reich ci aveva offerte immagini ipotetiche di tutti gli antichi tipi di mimi. Con una coincidenza impressionante, súbito dopo la pubblicazione del suo libro, una serie di scoperte ce ne ha restituiti, in papiri piú o meno integri, altrettanti esempii concreti. Abbiamo cosí il monologo mimico nel « Lamento del fanciullo pel gallo fuggito », il duetto ne « L' etèra e il bertone », il dramma mimico recitato da una sola persona ne « La sedotta », il dramma mimico a piú personaggi ne « L'omaiòla », il monologo cantato nel « Lamento della fanciulla abbandonata », e, infine, l'ipotesi mimica in « Graziosa »; e tralascio altri esempii troppo mútili, ma non privi d'interesse per gli studiosi.

E a dir la verità, nessuno di questi esempii giustifica l'entusiasmo degli antichi spettatori.

Ma se non possiamo parteciparlo, ben lo possiamo intendere.

Piú cause, infatti, contribuivano al loro successo.

Prima di tutto, l'abilità degli attori mimici. I mimi erano assai diversi dagli abituali attori dei drammi comici e tragici. Stavano a quelli come ai tempi nostri Petrolini o Viviani o Gilberto Govi, a Salvini, poniamo, a Ruggeri o a Gandusio. Dilettissimi quando limitavano la loro arte ad imitare una quantità di personaggi, esercitavano il medesimo fàscino anche quando in una *ipotesi mimica* recitavano una sola parte. In tutta la letteratura antica risuona l' eco dell' ammirazione e dello sconfinato amore che sapevano suscitare negli ascoltatori.

Poi il fàscino delle mime. Al contrario dei drammi classici, dove anche le parti delle donne erano sostenute da uomini, nei mimi recitavano donne. E il fàscino femminile su le scene fu e sarà sempre formidabile. E molti echi ne rimangono nell'antica letteratura. Udiamone uno, che ci ripete il nome di una Antiodèmi : la quale, secondo Antipatro (*Antologia Palatina*, IX, 577), con la bellezza e la sua grazia avrebbe avuto virtú di far cessare in Italia la guerra civile :

Antïodèmi che già quand'era bambina dormiva,
uccellino di Pafo, sopra purpurei fiocchi,

che avea ne le pupille piú dolce del sonno lo sguardo,
alcïone di Líside, d'ebrïetà trastullo,

che brache indossa piú di linfa soavi, che d'ossa
non ha retaggio (è tutta ricotta di fiscella),

è trasmigrata in Italia, perché le contese e le guerre
cessare faccia in Roma con la sua grazia molle.

Ed una di queste sirene possiamo vederla nei famosi mirabili versi di Nevio :

Par che balli e scherzi : a tutti si moltiplica e concede :
qui fa cenni : altrove ammicca : questo l'ama, avvince quello :
una mano all'uno porge, l'altro provoca col piede :
ad un terzo, perché possa contemplarlo, dà l'anello :
con le labbra un altro attira, con un altro fa il duetto,
fa, coi segni delle dita, con un altro un discorsetto.

Una terza ragione e fondamentale va ricercata nella stessa deficienza artistica. In un'opera d'arte assoluta, esistono sempre alcuni elementi che necessariamente sfuggono al grosso pubblico. Eschilo già doveva lagnarsi che gli Ateniesi capissero poco o nulla delle sue tragedie. Invece, questi beveroni dove erano mischiate essenze talora esilaranti e squisite — l'arte e la grazia dei mimi e delle mime —, e la graveolente zozza dei lazzi, le oscenità, la scatologia — potevano degustarlo tutto, senza che un solo atomo sfuggisse ai loro grossi palati. Avviene anche oggi cosí; e probabilmente avverrà sinché mondo sarà mondo.

Ho tradotti i piú importanti di questi mimi — quasi tutti —, e li ho aggiunti al volume di Eronda. Anche il Crusius li ha aggiunti nelle sue edizioni del testo, e credo abbia fatto bene : assai interessante riesce il raffronto fra i caratteristici modelli dei due tipi d'arte mimica, quello artistico, e quello schiettamente popolare.

Quale rapporto crederemo che intercedesse fra loro? L'opinione comune, esplicita o implicita, dei critici è che il mimo popolare fosse come il semenzaio da cui gli artisti attingevano via via elementi e motivi per la loro arte. E c'è un fondo di verità; ma bisogna accettarlo con gran riserva. Perché tutto

quel formicolio di piccoli istrioni e cantanti e mimi e saltatori e ballerinette, quelle scenette e quei drammetti elementari hanno poca reale importanza, e solo in un primissimo momento, su la formazione delle vere opere d'arte. Appena queste cominciano a svilupparsi, giganteggiano in mezzo a quel confuso pullulio, e divengono esse, con le numerose e ricche trovate di poeti di genio, i serbatoi inesauribili ai quali attingono largamente i poveri guitti improvvisatori. Bene possiamo vederlo nei varii esempii di mimi tornati alla luce: in ciascuno dei quali, e nella tela, e negli atteggiamenti dialogici, e perfino in singole espressioni, suonano chiari gli echi della grande arte drammatica della Grecia classica.

Non bisogna però concludere che quell'anonimo perenne fermento mimico sia destituito d'ogni valore. Perché la letteratura d'arte, via via che perfeziona i suoi mezzi d'espressione, tende ad allontanarsi dalla vita. Le forme mimiche sempre vi rimangono attaccate come ostriche allo scoglio. E i drammaturghi, e in genere gli artisti veramente grandi (Shakespeare, Cervantes, Boccaccio e fin Dante) ne sentono il fàscino e ne derivano non solo generica ispirazione, bensí spesso anche motivi e figure: fili di ruvida canapa che volentieri intrecciano nei loro tappeti di porpora.

*
* *

Le *ipotesi mimiche* erano recitate da compagnie di attori, assai piú numerose che non fossero quelle dei drammi classici. Ma taluni dei mimi, anche di piú personaggi, erano recitati da un solo mimo che cambiava voce ed anche viso e aspetto. Descrizioni e apologie di tali mimi sono frequenti negli antichi scrittori greci e latini. Ricorderò l'impressionante

epitafio scolpito su la tomba del mimo Vitale (*Antologia latina* del Riese, 487):

> Cosí le mosse i volti le voci. imitavo, che avresti
> detto che favellassero parecchi; ed ero io solo.
>
> E colui stesso che in me si vedeva cosí raddoppiato,
> guardandomi, sentiva rizzarsi addosso i peli.
>
> Deh quante volte cosí, nel vedersi ritratta, una donna
> mi guardò, si fe' rossa, restò tutta agitata.

Questa tradizione rimase viva in tutto il teatro italiano. Fregoli ne fu l'ultimo e piú geniale rappresentante. E risalendo un po' verso le fonti, mi sembra di singolare interesse un brano dell'Aretino, sfuggito perfino, mi pare, all'onniveggenza del Reich, e che descrive stupendamente l'arte di quei mimi. È verso la fine della prima giornata de *I Ragionamenti*. Parla la famosa Nanna.

« Ah ah ah. Io mi rido di uno, che lo domandavo il fio di Ciampolo (secondo me) Venetiano, che tiratosi dentro a una porta, contrafece *una brigata di voci*. Egli facea un facchino, che ogni bergamasco gliene havrebbe data vinta, e 'l facchino dimandando a una vecchia de la Madonna, *in persona de la vecchia diceva*, e che vuoi tu da Madonna? et egli a lei, le vorrei parlare, e *da cattivo*, le dicea madonna, o madonna, io moro, io sento il polmon che mi bolle, come un laveggio di trippe, egli facea un lamento alla facchina il piú dolce del mondo, e cominciando a toccarla, rideva con alcuni detti proprio atti a farle gustar la quaresima, e a romperle il digiuno, e in questa ciancia, eccoti *il suo marito vecchio rimbambito* che visto il facchino levò un rumore, che parve un villano, che vedesse mettere a sacco il suo cirie-

gio, e *il facchino* gli dicea Messere, o messere, ah ah ah, e ridendo e facendo cenni e atti da balordo; va con Dio, gli disse *il vecchio*, imbriaco, asino, e fattosi scalzare da la fante contava a la moglie non so che del Saphi, e del Turco, e facea scompisciar da le risa ognuno, quando tirando alcune di quelle, con le quali egli si affibbiava, facea sagramento di non mangiare piú cibi ventosi, e lasciatosi collare, s'addormentò, e ronfando, ritornò *il predetto ne la forma del facchino*, e con la madonna tanto pianse e tanto rise, che si mise a scoterle il pelliccione.

« AN. — Ah ah ah.

« NA. — Riso averesti tu, udendo il dibattimento del rimenarsi loro, mescolato con alcuni ladri detti del *facchino*, che campeggiavano troppo bene con quelli di *madonna fammelo*. Finito il *vespro de lę voci*..... etc.

*
* *

Chiariti questi punti, naturalmente si risolve la questione tanto discussa dai filologi se i mimi d'Eronda furono composti per la lettura o per la recitazione.

Questione, se altra mai, di lana caprina: che in linea di fatto non si risolverà mai, a meno che non si scopra, e mi par difficile, qualche documento positivo; e che in linea teorica non è neppure una questione.

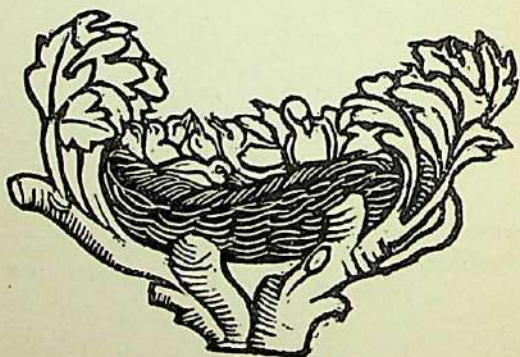
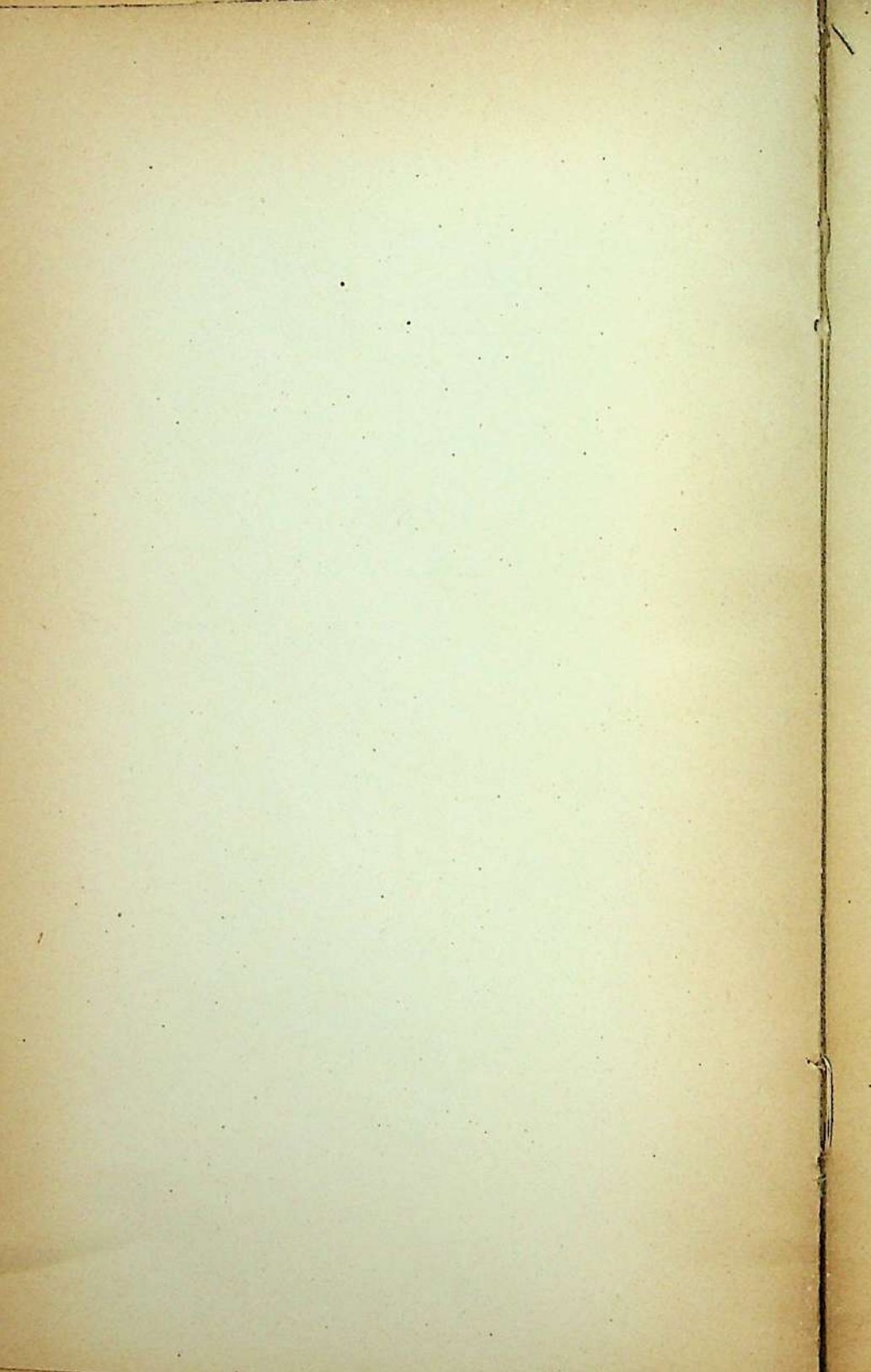
Eronda, come ogni drammaturgo, o romanziere, o poeta di razza, si trova, nella sfera creativa, nella medesima posizione che occupa l'attor mimico in quella della imitazione: vede i suoi personaggi su lo schermo della fantasia vivi e distinti come creature reali; e per farli rivivere nella sua opera atteggia il proprio viso, i proprii gesti, le proprie labbra, a imitazione delle proprie creature: ripete le loro parole.

E se poi legge ad alta voce, riproduce per gli altri quel processo: recita. Ogni opera d' indole drammatica o narrativa nasce, dunque, essenzialmente per la recitazione. Si distribuiscano fra i diversi personaggi le parti dialogate d'un romanzo, e se l'autore è un vero artista si avranno altrettante perfette scene di commedia. Esempio tipico, se ce n'è bisogno, *I Promessi Sposi*.

Che poi questa realizzazione scenica avvenga o non avvenga, è questione esterna e di minima importanza. Ed anche qui il buon senso suggerisce la risposta. Eronda avrà scritto i suoi mimi senza pensar troppo ad una realizzazione scenica. Ma quando li avrà riletti per sé o per gli altri, avrà recitato, cioè fatto il mimo. È assai probabile che qualche mimo di professione ne scegliesse qualcuno per le sue recitazioni. E come venne la voglia di tentarne una vera e propria rappresentazione ai dí nostri (nel 1927 io feci recitare a Pompei *Il Calzolaio*), cosí è possibile che anche in antico si siano fatti analoghi esperimenti. Leggi draconiane che imponessero o vietassero questa o quella maniera di realizzarli, non parrebbe che dovessero esistere. Questo dice il buon senso; e a me sembra che non ci sia bisogno di chiedere oltre.

Vario giudizio portarono i moderni sul valore artistico di Eronda; e parecchi, tanto per novità, tirarono in ballo anche una volta la famosa polemica su il *realismo* e l' *idealismo*, intesi in senso moderno. Io credo inutile soffermarmici. In questa mia collezione dei Poeti greci tratto questioni estetiche solo quando le credo strettamente indispensabili per chiarire ai lettori moderni questo o quell'aspetto di opere meno agevoli. Ma qui non ce n' è proprio bisogno. Gl' indispensabili chiarimenti esegetici sono offerti a volta a volta nelle intro-

duzioni e nelle note ai singoli mimi; e col loro sussidio ciascun lettore potrà formarsi una propria opinione su quello che un tempo si chiamava « contenuto ». Quanto alla veste stilistica, alla « forma », nessuno che abbia vero senso della lingua greca può disconoscerne l' eccellenza. Al pari di Archiloco, d' Ipponatte, e del piú gentile Teocrito, Eronda, pure attingendo la materia — scene episodii locuzioni vocaboli — al popolo, e anche alla plebe, la plebaglia, la mala vita, la elabora con finezza non inferiore a quella onde appaiono foggiate le opere dell'indirizzo idealistico. Parole e locuzioni sono sempre comuni e non di rado triviali e oscene; ma cristallizzate in forme perfette.

Nessuna speciale preparazione occorre dunque al lettore moderno perché egli possa compiutamente intendere e gustare i mimi d'Eronda. Condizione ineliminabile è invece che egli sappia risvegliare nel suo spirito l'istinto mimico che sempre è vivo, anche se talora sonnecchia, nello spirito d'ogni uomo, sí ch'egli vi senta suonar chiara e distinta quella « brigata o vespro di voci » di cui parla, con tanto lucida espressione, il sudicio e pittoresco Aretino.

ERONDA
E MIMICI MINORI

MIMO PRIMO

Dalle parole di Mètrica (68): μὰ τὴν Μάνδριος κατάπλωσιν, si è indotto che la scena si svolga in un porto: perché altrimenti invece del vocabolo specifico κατάπλωσις si dovrebbe trovare un vocabolo piú generico.

Màndride è, secondo il Meister, abbreviazione d'un nome derivato da Μαιανδρο: frequente, si capisce, nel bacino del Meandro. E *Màndros*, secondo l'Usener (*Götter Namen*, 354), sarebbe un Dio dell'Asia Minore. Di qui sarebbe dunque originario l' amante di Gillide; e andato in Egitto per divenire mercenario di Tolomeo (vedi Teocrito, XIV, 59). Assai strette erano le relazioni fra Coo e l'Egitto, da quando Berenice, la moglie di Tolomeo I, aveva data la luce in quell' isola a Tolomeo II. Probabile, dunque, che la scena sia proprio immaginata nell'isola di Coo.

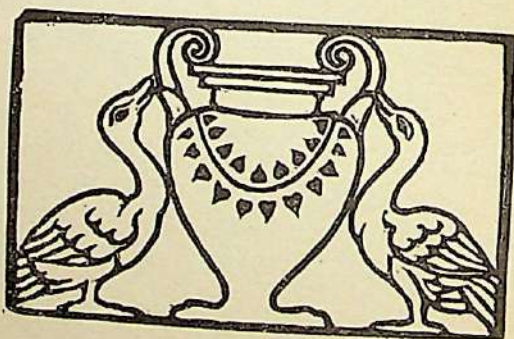
Se Mètrica sia moglie o amante di Màndride, non si può dire con sicurezza. Ad ogni modo, sembrerebbe una benestante, perché quando bussano all'uscio domanda se è qualcuno che giunga dal podere: *ex agroikies* (proprietà rurale).

Dal fatto che l'innamorato Grillo ha veduta Mètrica nella processione della Dea Mysa, si è voluto indurre che altrimenti

non avrebbe potuto vederla: che perciò essa non usciva di casa se non in simili occasioni; e che, dunque, era una signora assai per bene. E potrebbe essere. Ma l'incontro amoroso in occasione di processioni e di feste sacre, era motivo comune alle narrazioni erotiche ellenistiche (cfr. Lisia, 92, 24); ed Eronda può averlo ripetuto senza pensare alle conclusioni che altri avrebbe potuto trarne circa la ufficiale onorabilità della sua eroina.

Quanto alla data del mimo, solo risulta che si svolge durante il regno di Tolomeo II Filadelfo, celebrato anche da Teocrito (XIV, XV, XVII) e da Callimaco (Inno a Delo, 165). Confronta anche Teocrito, XVII, 79 e XV, 46.

La morale che si può trarre da questo mimo era già stata espressa in versi da Naumaco, in alcune parole rivolte ad una giovane (Stobeo, p. 572):

> Piede non metta nella tua casa una trista vecchiarda,
> ché molte oneste case mandarono a picco le vecchie;
> né tua compagna una donna divenga d'ambigua parola;
> tristi donnesche ciance corrompono i buoni costumi.

LA MEZZANA

PERSONAGGI

MÈTRICA, giovane etèra.
GÍLLIDE, vecchia.
TRACIA, fantesca di Mètrica.

SCENA

L' atrio della casa di Mètrica.

MÈTRICA

alla fantesca.

Tracia, picchiano all'uscio. Guarda un po'
se è qualcuno dal podere: sbrígati.

TRACIA

Chi è?

GÍLLIDE

Sono io.

TRACIA

Chi tu? Fatti vicino.
Che, ti faccio paura?

GÍLLIDE

Eccomi qui.

TRACIA

5 Chi sei?

GÍLLIDE

La madre di Filènio, Gíllide:
avvisa dentro che ci sono, a Mètrica.

TRACIA

volgendosi verso l'interno.

Ti desidera...

MÈTRICA

Chi?

TRACIA

Gíllide.

MÈTRICA

Mamma
Gíllide! — Tracia, lèvati di mezzo.

Entra Gíllide.

E che buon vento, Gíllide, t'ha spinta,
10 a venire fra noi? Che cerchi, tu
Dea, fra i mortali? Cinque mesi, Gíllide
mia, per le Parche, se non sbaglio, sono
già, che nessuno t'ha veduta piú
venire all'uscio mio, neppure in sogno.

GÍLLIDE

15 Sto lontana di casa, ed il motriglio,
figlia, per questi vicoli, t'arriva
fino sopra ai ginocchi. E forza, io n'ho
quanto una mosca. Eh!, la vecchiaia m'ha
buttata giú, mi sta la morte addosso.

MÈTRICA

20 Via, non ti far piú vecchia che non sei!
Forzuta sei, da strangolare il prossimo.

GÍLLIDE

Pigliami in giro! La forza l'avete
voi giovinette.

MÈTRICA

Via, non riscaldartici.

GÍLLIDE

Ma giusto, figlia mia, quanto tempo è
25 che tu consumi le lenzuola, sola
soletta, e fai la vedovella! Sono
già dieci mesi, da quel dí che Màndride
andò in Egitto; e non ti manda un rigo,
ma t'ha scordata, e beve in una tazza
30 nuova. Eh!, quella è la terra di Bengòdi.
Quanto c'è al mondo, tanto c'è in Egitto:
quattrini, fama, potere, palestre,
oro, belle giornate, un re coi fiocchi,
filosofi, teatri, bei ragazzi,
35 il santuario dei Numi Fratelli,
vini scelti, il Museo, comodità
finché ne chiedi, e donne, sangue d'Ècate,
piú che stelle non vanti il firmamento,
pari d'aspetto alle tre Dèe che a Pàride
40 vennero un giorno, e giudice l'elessero
della loro beltà (deh, non m'ascoltino!).
E tu, meschina, con che cuore stai

a scaldare la panca? Diverrai
vecchia senza avvedertene, e la cenere
45 godrà la tua bellezza. Volgi gli occhi
da un'altra parte, per due giorni o tre
muta registro, fammi un viso allegro,
méttiti con un altro. Con un' àncora
sola, il battello non è mai sicuro.
50 Se arriva quello che ci tira giú,
nessuno mai potrà tirarti su.
Come dice il proverbio? Oggi sereno,
e domani tempesta. E niuno al mondo
seppe il futuro, mai: la vita è tutta
55 un alto e basso... ma non c'è nessuno
vicino a noi?

MÈTRICA

Nessuno.

GÍLLIDE

E allora senti:
sono venuta a farti un'ambasciata.
Grillo, il nipote di Patèco, il figlio
di Matacína, quello, sai, che ha vinto
60 in cinque gare, da ragazzo, a Pito,
e due volte in Corinto i giovinetti
di primo pelo, e a Pisa altre due volte
nel pugilato mise a terra gli uomini,
ed ha fior di quattrini, e buono che
65 non fa male a una mosca, e quanto a femmine
è un sigillo non tocco, t'ha veduta
nel corteggio di Misa, ed ha nei visceri
una tempesta, e l'ha trafitto in cuore

il tafano d'Amore, e non si stacca
70 piú, né notte né dí da casa mia,
figlia, e sciorina piagnistei, mi còccola,
muore di voglia. Mètrica, figliuola,
fàllo, questo scappuccio solo, dèdicalo
ad Afrodite, fatti sua devota,
75 ché la vecchiaia non t'adocchi quando
meno l'aspetti. E avrai fatto un viaggio
e due servizi : te la spasserai,
e avrai regali piú che non immagini.
Pensaci, e dàmmi retta : quanto sono
80 vere le Parche, io parlo pel tuo bene.

MÈTRICA

Gíllide, il bianco dei capelli t'ha
rammollito il cervello. Affe' di Dèmetra,
per quanto brami che ritorni Màndride,
da un'altra donna non l'udivo in pace
85 certe proposte, no : la cantatrice
se ne sarebbe andata a piede zoppo
come le sue canzoni : avrebbe appreso
a reputar la soglia di quest'uscio
nemica sua. Certe ambasciate, cara,
90 non venire piú a farmele : raccontale
alle bimbe inesperte, certe frottole
da balia asciutta; e lascia pur che Mètrica
la figlia di Pitèo, scaldi la panca :
nessuno sarà mai che possa ridere
95 alle spalle di Màndride. Ma simili
ciance, dice, con Gíllide che c'entrano?

Alla fantesca.

Ehi, Tracia, su', sciacqua il boccale nero,

mettici tre sestucci di vin pretto,
stillaci l'acqua, e versale da bere:
100 e che sia raso! — Teh, Gíllide, bevi.

GÍLLIDE

Fammi vedere. — Bada, che non ero
venuta per sedurti. Era la festa
d'Afrodite, e cosí...

MÈTRICA

Buon pro' ti faccia.

GÍLLIDE

Grazie. Abboccato, quanto è vera Dèmetra,
105 questo vinetto! Gíllide non n'ha
gustato mai di piú squisito. — E buona
fortuna, figlia. E bada alla salute.

Parte e borbotta fra sé.

E sin ch'io tiro il fiato, a me mi restino
Mirtilla e Sima, le ragazze mie.

NOTE AL MIMO PRIMO

Verso 1. — Tracia. - Gli schiavi greci avevano spesso nomi che indicavano la loro nazione: *Scita, Frigio, Siro, Lido, Cario, Psylla, Tibèio, Geta, Dao.* Frequenti gli ultimi due nella commedia nuova: frequentissimo, nella nuova e nell' antica, quello di *Tracia*, tribuito a cameriste, cuoche, nutrici, fantesche d'ogni servigio.

Verso 5. — La madre di Filenio. - Questa Filenio è, senza dubbio, la sorella di latte di Mètrica. Il nome, in greco, è un diminutivo: *Filàinion*; e simili diminutivi (*Aigídion*=Capretta, *Ampelídion*=Viterella, *Glykèrion*=Dolcetta, *Myrlion*=Mirtilla, *Nànnion*=Zietta (?)) erano assegnati di preferenza a schiave, liberte, etère. Ed etèra sarà forse immaginata la figlia della nostra valorosa mezzana.

Verso 8. — Lèvati di mezzo. - Cosí rendo lo στρέψον τι-; ma un filologo bulgaro, in uno scritto che non ho potuto vedere, gli tribuisce valore di scaramanzia.

Verso 10. — Che cerchi tu etc. - Il Gröneboom osserva che da questo luogo di Eronda potrebbero esser derivate le parole con le quali, nell'*Apocolokyntosis* di Seneca (13, 2), Narcisso saluta Claudio nell' Averno: « *Quid Di ad homines?* ». Ma forse era espressione d'uso comune.

Verso 24 sg. — Per una donna come Gíllide, dormir sole è un assurdo. Nella *Cistellaria di Plauto* (44), una collega di Gíllide dice della propria figlia: «*numquam ego hanc viduam cubare sivi*».

Verso 30. — La terra di Bengodi. - Rendo cosí l'espressione greca: Κεῖ δ'ἐστὶν οἶκος τῆς θεοῦ =colà è la casa della Dea. In genere si ritiene che questa Dea sia Afrodite. Però l' espressione si riferisce all'enumerazione di tutte le delizie che seguono, non solamente erotiche, ma svariatissime. Perciò intenderei che la Dea sottintesa sia la Fortuna (Τύχη). Vero che l'invocazione conviene meno a Gíllide; ma di piú ad un poeta che voleva far la corte ai Tolomei. — A proposito di questa disordinata enumerazione, che ricorda un po' quella d'un famoso sonetto de *La scoperta de l'America* di Pascarella, il Weil osserva argutamente: « Non si capisce bene quanto a proposito siano ricordati i filosofi. L'*Istituto di Francia* ha mai corrotti i mariti che fanno una gita a Parigi? ».

Verso 34. — Bei ragazzi. - Il Meister intende che fossero gli alunni della scuola militare egiziana, i βασίλειοι παῖδες di Suida. Plutarco (*Mor.*, 760 B) parla di βασιλικοὶ νεανίσκοι al séguito di Filippo il Macedone; e narra di un certo Faíllo che fa indossare il loro costume a sua moglie, e la manda al re, per sedurlo e ingraziarselo. Una simile istituzione esisteva, pare, anche presso i Tolomei: sicché il ricordo poteva degnamente trovar luogo in questa filastrocca adulatoria. Però, ricordando i costumi del tempo, si può anche pensare che Gíllide parli di bei ragazzi in genere: anche essi possibili rivali della bella fedele. Esempii di simili tradimenti e gelosie non mancano nei poeti dell'*Antologia*. Certo, ad ogni modo, non saprei partecipare l'opinione del Gröneboom, il quale pensa agli « aiuti scientifici addetti alla biblioteca reale ».

Verso 35. — I « Fratelli Numi » sarebbero Arsinoe (morto intorno al 270) e Tolomeo II, il buon sovrano di cui si parla al verso 33; ai quali pare che già durante la loro vita si fosse innalzato un tempio e dedicato un culto.

Versi 37-38. — E donne etc. - Torna súbito a mente il famoso verso d'Ovidio: *Quot caelum stellas tot habet tua Roma puellas.*

Verso 52. — Come dice il proverbio. - È la precisa indiscutibile versione del τὸ δεῖνα, che regolarmente, in greco, introduce appunto la citazione di locuzioni e proverbi. Non intendo come il Gröneboom, e, parrebbe, altri, lo giudichino incomprensibile.

La genealogia di Grillo è fabbricata con qualche malizia. Il nonno si chiamava *Patàikion*, nome che aveva appartenuto ad un

sicofante passato in proverbio per la sua ribalderia (*Apost.*, 14, 13), e che, al pari di *Pàtaikos*, suscitava l'idea dell'inganno (ἀπατάω) o della bulimia (πατέομαι), e faceva pensare ai *Pàtecci*, demonietti sconci e bricconi che i Fenici collocavano a poppa o a prora delle loro navi. E Plutarco parla (*De aud. poet.*, 22) di un Patecione il ladro (Παταικίων ὁ κλέπτης), Alcifrone (II, 2) di un Patecione fior di briccone (Παταικίων ὁ παμπόνηρος); e Patecuccio (Παταικίσκος), infine, è, in un altro mimo di Eronda, il nome d'un ladro (14, 63). E neanche il nome della madre, *Malakíne*, dové evocare immagini eroiche o fini. *Malákas* e *Balákes* erano nomi di eunuchi; e chiara è la loro parentela etimologica con *Pátaikos*. Insomma, son tutti nomi di barbari e di schiavi.

Nel particolare poi che Gíllide anziché il nome del padre del suo protetto ricorda il nome della madre, si volle ravvisare un accenno al matriarcato, in uso fra le popolazioni carie primitive dell'isola di Còo; e se ne trassero le relative illazioni storiche, letterarie e via dicendo. Troppa grazia. Parlando con un'altra donna, Gíllide chiama Grillo col nome della madre; come, del resto, fa la snaturata madre del mimo III, chiamando il povero Còttalo « figlio di Metrotima ». È invece assai probabile che, ricordando solo il nome della madre, la furba vecchia lasci intendere che il famoso vincitore di Pito, di Corinto, di Pisa (vittorie, si capisce, solo immaginarie) non aveva neanche un padre legittimo.

Verso 65. — Non fa male ad una mosca. - Rendo cosí l' οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς κινέων. Il raccoglitore di proverbi Diogeniano (VI, 67) dice esplicitamente che l'espressione era adoperata a proposito della gente mite (ἐπὶ τῶν ἡσύχων); e luoghi di Aristofane (*Lisistrata*, 473) e dello stesso Eronda (III, 66) provano che si adoperava specialmente a proposito delle ragazze. Può sembrare strano vederlo qui citato a proposito di un cosí formidabile campione; ma forse, appunto perché atleti e soldati erano, specie nella tradizione mimica, assai violenti, anche e massime con le loro amanti, qui l'accorta paraninfa vuole rassicurar preventivamente la donnetta.

Se poi non accettiamo troppo assolutamente l'interpretazione di Diogeniano, un'altra se ne presenta, non meno adatta ed arguta. Nel luogo già ricordato della *Lisistrata*, le donne riottose proclamano: « Voglio starmene saggia saggia come una ragazza, senza dar noia a nessuno, senza muovere una festuca ». E l'ultima

espressione sembra che qui significhi il colmo della inattività, e del non immischiarsi in nulla: che doveva essere come il sigillo d'onore d'una bennata fanciulla. E in questo significato l'adopera anche il maestro di scuola del Mimo III (verso 67). Ma l'espressione usata a proposito di uno scazzottatore come Grillo, e súbito dopo il ricordo delle sue ricchezze, sembrerebbe che dovesse assumere un altro significato: Grillo è tanto ricco che può permettersi l'ozio assoluto: qualità preziosa per un merlo da spennacchiare.

Verso 67. — Misa era una divinità ermafrodita frigia, del cerchio della dea Madre. Entrò poi nella cerchia orfico-dionisiaca, e quindi in Eleusi, e in Egitto, pare, sotto il regno di Tolomeo Filadelfo. Un inno orfico (XLII: Abel, pag. 81) la saluta cosí:

> Dïòniso, dei riti signor, che la fèrula impugna,
> invoco, illustre figlio dai plurimi nomi, d'Eubúle,
> e Misa, casta e sacra Signora (nomarla non lice)
> ch' ha duplice natura, di maschio e di femmina.

In Eronda si parla d'una *kàthodos* di questa Misa, cioè d'una sua discesa agli Inferi, foggiata certo su quella di Core (Persefone). E una iscrizione di Pergamo (*Athen. Mitthcil.*, 6, 138) la identifica addirittura con la figlia di Demetra: Ἄνθις ἱέρεια Μίσῃ Κόρῃ τὸν βωμὸν ἀνέθηκεν.

Verso 91 sg. — Il testo dice: Ὃν δὲ γρῄαισι πρέπει γυναιξί, ταῖς νέαις ἀπάγγελλε. Molti suppongono una equivalenza tra γρῃαι e προαγωγοί e fra νέαι e πόρνοι: « Questi discorsi da mezzana valli a fare alle (tue) sgualdrine ». Non credo. « Ciò che conviene alle vecchie » vuole dire « frottole da vecchia »: ce ne sono innumerevoli esempi (vedili riferiti in Headlam), e qualcuno combacia perfettamente con l' espressione d' Eronda (Michele Syncello, pag. 12, ed. Tilmann: τὴν γραοπρεπῆ παρ' Ἡσιόδῳ Θεογονίαν). E νέαι vale quanto il νεώτεραι del verso 9, e significa « le piú giovani di Metrica, le inesperte ». Analogamente, ne *Gli Uccelli* di Aristofane, in un passo sfuggito, mi sembra, alla diligenza di tutti i commentatori, Peitetero dice ad Iride (1260): οὔκουν ἑτέρωσε πετομένη - καταιθαλώσεις τῶν νεωτέρων τινά: va' ad incenerire (forse equivoco) qualcuno piú ragazzo di me (che sono volpe vecchia). E non vuol dire che il νέαι del verso 96 significhi realmente « ragazze allegre ».

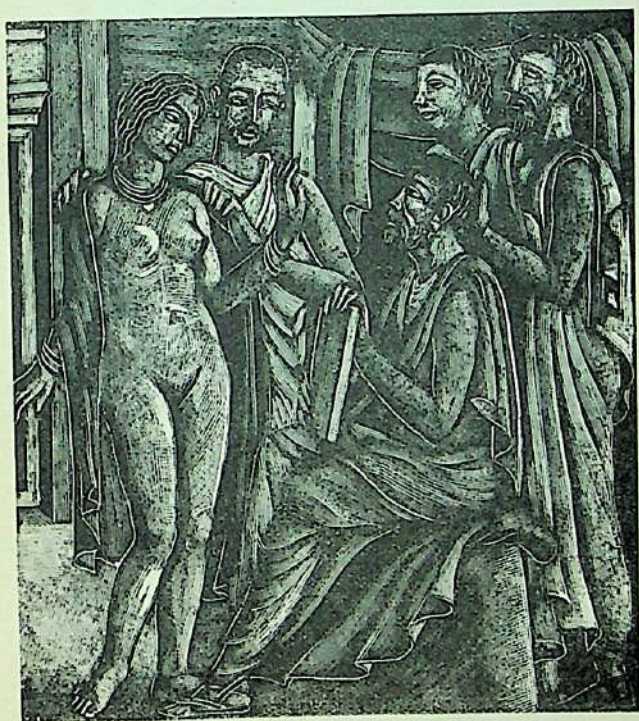
Verso 95 sg. — Ma simili ciance etc. - Felicemente l'Headlam

caratterizza le ultime parole di Mètrica come una formula comunemente usata per cambiare argomento. Ma in ogni caso ci sarebbe un' arguta malizia nello scegliere un' espressione proverbiale che meno si attaglia al caso di Gíllide, che non solo c'entra, ma è la protagonista.

Verso 101. — Fammi vedere. - Nel testo è δεῖξον, ed imbarazza un po' i commentatori. « Non s'intende — dice Headlam — come Gíllide dica: fammi vedere », se ha già vista la coppa. E Gröneboom intende: dàmmi. Ma l'espressione non va presa alla lettera; e, senza lunghe disquisizioni, il nostro: « fa' vedere » rende il valore preciso del greco. Si ricordi nel *Cyrano de Bergerac* di Rostand: *Voyons ce mistigris.*

Verso 102. — Gíllide parla solamente di « festa » (ἱερά); ma sembra certo che si tratti di quelle d'Afrodite: cfr. Headlam, nota al verso.

Verso 109 sg. — Mirtilla e Sima sono due nomi che ben convengono a cortigiane. Mirtilla (in greco *Myrtále*) ricorda il mirto sacro a Venere: e, del resto, i nomi di piante, specie odorifere, godevano presso gli antichi il privilegio di equivoci traslati (cfr. il mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d' Aristofane*, pag. 242). Sima vuol dire camusa; e i camusi erano dagli antichi fisiognomisti reputati lascivi. Persino Amore era immaginato col naso all' insú: σιμὰ γελῶν dice un poeta dell'*Antologia Palatina* (V, 176).

MIMO SECONDO

Questo mimo è un monologo, un' arringa pronunciata in tribunale da Bàttaro, padrone d' una casa di malo affare, contro un mercante di grano, Talète, che nottetempo ha rapita a viva forza una delle sue ospiti.

La figura di Bàttaro riesce chiarissima, senza bisogno di alcun commento. Solo un punto va rilevato. Bàttaro esercita un mestiere lucroso, e, senza dubbio, è ricco. Ma ciò non ostante dice che gli manca il pane, e porta due scarponi marciti e un cappottaccio. Dunque, oltre che ricco, è sordido.

Talète non parla. Eppure, anche indirettamente, il suo tipo è messo in evidenza. È anch' egli pieno di quattrini : possiede infatti una nave di cinque talenti, pari, su per giú, a trentamila lire; e il valore medio di simili navi pare fosse di quattromila lire. Ma i suoi quattrini li sa spendere. Il suo mantello vale tre mine, circa trecento lire; e s'intende bene che il resto della sua vita sarà intonato all' aspetto appariscente. E dai suoi quattrini deriva una prosunzione che lo spinge alla prepotenza, alla brutalità e a sfidare il codice. Tratti tipici del villano arricchito. Sicché questi due compagnoni risultano vivaci e indimenticabili.

Il nome Bàttaros sembrerebbe, cosí alla prima, connesso con *battarizein*, che significa balbettare; e avrebbe suonato ad un orecchio greco presso a poco come il nostro Tartaglia. Ma non sembrerebbe tanto adatto al prode lenone, che ha una parlantina fin troppo sciolta; sicché vien fatto di pensare piuttosto a *bassárion*, volpicella.

IL PADRON DI BORDELLO

PERSONAGGI

BÀTTARO, padrone di bordello.

TALÈTE, ricco mercante, personaggio muto.

I DUE PATRONI, personaggi muti.

CANCELLIERE.

USCIERE, personaggio muto.

UNA CORTIGIANA, pensionaria di Bàttaro, personaggio muto.

SCENA

Un tribunale.

BÀTTARO

Vostro ufficio non è, signori giudici,
sentenzïare su la nostra nascita,
né su la fama che godiamo, né
se Talète padrone è d'una nave
5 da cinquemila pezze, ed a me manca
perfino il tozzo; ma se dopo avermi
rovinato, costui la spunterà.
Ma non la spunterà : ché la dovrebbe
pagar salata, quando mi picchiasse
10 fra queste mura, sino un cittadino.
In uggia alla città siam tutti e due.
Metèco è lui, metèco sono io :
e ci si campa, non come si vuole,
ma come porta l'occasione. Il suo
15 patrono è Mènne, Aristofonte il mio.
Mènne vinse una volta al pugilato :
Aristofonte ancóra adesso dove
stringe stràngola. E se dico bugia,

esca Talète col suo bel mantello,
20 come tramonta il dí. Signori giudici,
allora si vedrà di che patrono
mi faccio usbergo.

Ai giudici.

Ei forse vi dirà:
« Io son venuto d'Aca, e porto grano,
e fo' guerra alla fame ». E io, puttane
25 da Tiro. Ma in che mai piú benemerito
sarà costui di me? A ufo, lui
macinar non vi lascia il suo frumento,
né io le mie ragazze. Ma se poi,
perché Talète se la sbirba in mare,
30 con un mantello di tre mine attiche,
e invece a terra io me la passo, e strascico
due scarponi marciti e un cappottaccio,
mi ruba a forza una ragazza, senza
il mio consenso, e, per di piú, di notte,
35 la sicurezza, onde orgogliosi tanto
siete, della città vostra, o signori,
in fumo andrà: l'indipendenza vostra
disfatta avrà Talète, ei che dovrebbe
badare ai casi suoi, pensar chi è,
40 di che fango è impastato, e regolarsi
come faccio io, tremando a verga a verga
dei cittadini, e fosse anche il piú umile.
Adesso, invece, quelli che pilastri
sono della città, che piú si gonfiano,
45 di loro nobiltà, non se n'infischiano
come fa lui, del codice. Nessuno
dei cittadini mai non bistrattò
me foresto, né venne nottetempo
con la fiaccola in pugno, alla mia porta,

50 per dar fuoco alla casa, e poi scappò,
pigliando una ragazza a viva forza.
Ma questo Frigio, che oggi è Talète,
e poco innanzi si chiamava Artimma,
ha perpetrato tutto ciò, signori,
55 senza rispetto aver né delle leggi,
né del patrono mio, né dell'arconte.
Avanti, prendi, cancelliere, e recita
la legge sulle ingiurie.

Si rivolge ad un usciere.

E tappa il foro
della clepsídra, tu, brav'omo, mentre
60 recita: ché se no, dice il proverbio,
ci rimetto di mio culo e tappeto.

IL CANCELLIERE

« Quando un libero oltraggia, o di proposito
vïolenta una schiava, pagherà
ammenda doppia ».

BÀTTARO

O giudici, Caronda
65 l'ha scritto questo, non l'ha scritto Bàttaro
per pizzicar Talète. « E se — prosegue
la legge — alcuno prende un uscio a calci,
paga una mina; e se tira cazzotti,
anche una mina »; e se dà fuoco a casa,
70 o vi s'intrude a forza, gli commína
millanta dramma; ed ogni danno fatto,
deve pagarlo doppio. — Ma Caronda

abitava in città, Talète mio;
e tu neppure sai che sia città,
75 né come si governa. Oggi tu sei
a Bricindèra, ieri eri ad Abdèra,
dimani, se t'affidan qualche carico,
navigherai verso Fasèli. — Ora io,
per non seccarvi con le troppe chiacchiere,
80 e coi proverbî, o giudici, dirò
che da Talète ne ho patite quante
il sorcio nella pece. Ci ho buscato
cazzotti, ho visto andare in pezzi l'uscio
della mia casa, che la pago il terzo
85 dei miei proventi, l'architrave in fiamme.

Alla schiava.

E vieni anche tu qui, Mírtila: móstrati
a tutti quanti.

Fa avanzare la schiava, la spoglia,
la mostra ignuda.

Non ti vergognare!
Fa' conto di vedere in questi giudici
dei fratelli, dei padri. — Ecco, vedete
90 sotto e sopra le sue spelacchiature,
signori miei! Vedete come l'ha
ridotta liscia, questo scellerato,
quando la trascinava e la sforzava.
Un sacrificio deve fare a te,
95 Vecchiaia: ché, se fossi stato giovane,
sangue gli avrei fatto sputare, come
Pippo Zuccone a Samo lo sputò.
Ridi? Sono finocchio, e non lo nego:
Bàttaro è il nome mio: Lavanda, quello

100 del nonno mio, del babbo Lavandino,
padroni di bordello e l'uno e l'altro;
ma quanto a forza, quanto a fegataccio,
strozzo un leone... se il leone fosse
Talète. Innamorato sei di Mírtila?
105 niente di male; ed io della panàtica.
Dammi questa, è tua quella. Se ti senti
certi bollori in corpo, affé di Giove,
snòcciola prima il prezzo in mano a Bàttaro,
e dopo fa della tua pasta gnocchi.
110 Ma questo è detto per lui solo. Testi
non ce ne sono; e voi dirimerete
la nostra lite col buon senso, o giudici.
Ché se poi lui, trattandosi di schiavi,
chiedesse la tortura, offro me stesso:
115 pigliami su, Talète, e dammi i tratti.
Solo prima depositi l'ammenda.
Patto giusto cosí, non lo farebbe
neppur Minosse con la sua bilancia.
Del resto, poi, non reputate, o giudici,
120 di far giustizia a Bàttaro il ruffiano,
ma a tutti quanti i forestieri ch'abitano
la città vostra. Mostrerete adesso
quanto Mèrope o Còo valgano, quanta
fu d'Ercole la fama, e come giunse
125 qui da Tricca Esculapio, e per che grazia
fra voi Latona Febo partorí.
Considerate tutto questo, e date
giusta sentenza, sí che adesso il Frigio
buschi busse, e cosí si perfezioni,
130 se non dice bugia l'adagio antico.

NOTE AL MIMO SECONDO

Verso 14. — Il suo patrono etc. - Tanto Bàttaro quanto Talète, essendo forestieri, non si possono presentare al tribunale da soli, ma hanno bisogno dell'assistenza d'un patrono.

Verso 17. — Aristofonte etc. - Questo brano ha dato molto da fare agli interpreti; ma il significato mi sembra abbastanza sicuro. Bàttaro dice che il suo patrono ἔτι ἄγχει. Ἄγχειν, oltre al valore specifico di « strozzare », aveva l' altro piú generico di « stringere, costringere, tenere a freno ». E in quest' ultimo lo avrà adoperato Bàttaro: il suo patrono anche oggi (ἔτι νῦν: si vede che è immaginato non piú giovine) sa tenere a posto la gente. E invita a fare un esperimento della verità della sua asserzione: « Talète provi ad uscir di notte col mantello che ha indosso (la *chlàina* di cui parla anche al verso 21 del testo, e che suscita la sua invida ammirazione), e vedrà se non ne busca dal mio patrono ».

Veramente nella espressione sono superflui due particolari: l' ἡλίου δύντος e l' ἔχων ἣν ἔχει χλαῖναν; ma servono entrambi a dare un colore speciale all'invito smargiasso. In tutta la letteratura comica e comicizzante aveva acquistata larga, seppure non invidiabile popolarità, la figura del rubamantelli (*lopodytes*) che cominciava ad esercitare il suo mestiere appunto quando cadeva il sole. Classico, ne *Gli uccelli* d'Aristofane, il racconto di Euel-

pide, che, credendo giunta l' alba mentre è ancor notte, esce di casa:

> Penso: è l'alba, m'affretto verso Alimunte: appena
> fuor delle mura, un ladro mi spolvera la schiena
> con un randello: casco quanto son lungo; e quello
> mentre io chiamo al soccorso, mi spolvera il mantello.

Sicché con quei due particolari Bàttaro viene a dire che il suo patrono è un tagliaborse. E può sembrare strano. Ma non bisogna dimenticare che il degno compagnone è un arnese della mala vita; e perciò parla furbesco, e adora l'equivoco; e non si lascia sfuggire l'occasione di fondere nella medesima espressione l'elogio e il vituperio. Si deve anche aggiungere che, almeno nella Atene del IV secolo, rubare il mantello era gesto che provocava insieme con la ufficiosa riprovazione un senso di comicità; e oltre ai professionisti lo compieva anche qualche dilettante. Per esempio quei prodi vivacemente dipinti da Demostene (*Contro Conone*, 1259), che spogliano il povero Aristone, e poi uno di loro si mette a far chicchirichí imitando i galli vincitori nelle zuffe; e gli altri lo invitano a tartassare ancóra la vittima, punzonandogli i fianchi con le gómita, come fanno appunto i galli con l'apice dell'ala; e infine se ne vanno portandogli via il mantello [1].

Ed io credo che l' allusione di Bàttaro abbia ancóra un' altra coda. Ἄγχειν, oltre ai significati già visti, ne aveva anche un altro, che trova riscontro in italiano: esigere i crediti con implacabile durezza; e poi « esercitare strozzinaggio » (Aristofane, *Cav.*, 775 sg.). E senza dubbio anche questa ulteriore caratteristica non disconviene al patrono d'un Bàttaro.

Verso 23. — Aca era un porto della Fenicia corrispondente al moderno San Giovanni d'Acri. Ma verso il 270 a. C. il nome ne era stato già mutato in quello di Tolemàide: sicché parrebbe che il nostro mimo sia stato scritto prima di questa data. Giustamente osserva il Reinach (in Gröneboom, 58): « Benché il nome anteriore possa aver sopravvissuto qualche tempo fra il popolo, uno

(1) Ἤιδε γὰρ τοὺς ἀλεκτρυόνας μιμούμενος τοὺς νενικηκότας, οἱ δὲ κροτεῖν τοῖς ἀγκῶσιν αὐτὸν ἠξίουν ἀντὶ πτερύγων τὰς πλευράς. Καὶ μετὰ ταῦτ' ἐγὼ μὲν ἀπεκομίσθην, ὑπὸ τῶν παρατυχόντων γυμνός, οὗτοι δ' ᾤχοντο θοἰμάτιον λαβόντες μου.

scrittore monarchico come Eronda si sarebbe guardato bene dall'usarlo, dal momento che esso avrebbe costituito insieme un anacronismo e una scorrettezza politica ».

Verso 33. — Mi ruba a forza una ragazza. - Leggerei anziché ἐπίσπῃ, ἐπισπῇ (da ἐπισπᾶν): non mi pare che debba fare ostacolo il precedente aoristo αἰκίσῃ: non si devono applicare ai testi le leggi rigide, e spesso erronee, della grammatica ufficiale.

Verso 34. — E per di piú di notte. - Bàttaro, che specialmente di notte può meglio esercitare il suo mestiere, parla qui come un onesto borghese solito a coricarsi di buon'ora. L'arguta osservazione è del Gröneboom.

Verso 52. — Ma questo Frigio etc. - La tradizione mimica, ispirandosi alla vita, volentieri registrava questi casi di villan rifatti che nobilitavano il nome secondo l'ascensione. Un Tremarello (*Tromes*) diveniva Intrèpido (*Atròmetos*) [1], un *Simon* (Camuso) diveniva Simonide (Luciano, *Sogno*, 14), un *Sosia* (nome di servo per eccellenza), *Sosístrato* (Salvaesercito) e *Sosídemos* (Salvapopolo) (Teofrasto, XXVIII).

Verso 61. — Ci rimetto di mio etc. - È uno dei luoghi piú discussi; e non è chiarissimo; ma neanche, direi, sibillino.

La lezione è abbastanza sicura (44):

μὴ πρός τε κυσός φησι χὠ τάπης ἡμῖν
τὸ τοῦ λόγου δὴ τοῦτο, λῃίης κύρσῃ.

Tolti i due parentètici φησί e τὸ τοῦ λόγου δὴ τοῦτο, le parole che rimangono, le fondamentali, sono le membra, capricciosamente ma efficacemente disgiunte, d'una frase, che nella ordinata ricomposizione suonerebbe: μὴ κυσός (la mancanza dell'articolo non significa proprio nulla) ἡμῖν λῃίης κύρσῃ, καὶ ὁ τάπης πρός: perché il mio deretano non sia messo a sacco, e il tappeto per giunta.

L'espressione è, senza dubbio, proverbiale. Si sa che presso i Greci antichi, vicino agli amasii dilettanti c'erano anche i professionisti. Ora a questi, nell'esercizio del loro nobile mestiere, spesso interveniva che il cliente se ne andasse senza pagar lo

[1] Il padre di Eschine: ecco il brano di Demostene (*Per la corona*, XVIII, 130), di sapore squisitamente mimico: χθὲς μὲν οὖν καὶ πρῴην ἅμ' Ἀθηναῖος καὶ ῥήτωρ γέγονε, καὶ δύο συλλαβὰς προσθεὶς τόν... πατέρα ἀντὶ Τρόμητος ἐποίησεν Ἀτρόμητον.

scotto: grave sopruso, che, secondo l'Ercole de *Le Rane* aristofanesche, era punito nell'Averno:

> E dopo, vedrai tanto
> fango, e sterco perenne; e, immersi in quello,
> chi fece oltraggio all'ospite, o fotté
> un ragazzetto, e poi non lo pagò,
> o malmenò la madre, o su la guancia
> percosse il padre, o franse un giuramento.

E non dové mancare, nelle zone della mala vita, chi, non contento di defraudare la sua vittima, le rapinasse qualche cosa. E fra gli oggetti piú a tiro era senza dubbio il tappeto, che si stendeva sul lettuccio o su la nuda terra, e che pare fosse di prammatica nella celebrazione di certi riti. (Cfr. p. e. Aristofane, *Lisistrata*, 920 sg.). Cosí il povero soverchiato ci rimetteva giust'appunto le due entità mentovate da Bàttaro. E ne dové nascere la sconcia espressione che assai bene suona su le labbra di Bàttaro, il quale candidamente confessa di esser cinedo. E perfettamente si adatta alla sua disavventura. Gli hanno portato via una ragazza, e lo hanno bastonato. Se ora, per giunta, lasciano aperto il foro della clessídra, il tempo che dovrebbe esser consacrato alla sua concione andrà consumato nella lettura delle leggi, ed egli perderà la causa.

La mala vita romanesca conosce, per una soperchieria simile, una espressione ispirata ad un'analoga immagine: bruciare il paglione.

Verso 64. — Caronda è il famoso legislatore catanese del VI secolo a. C. Le sue leggi, secondo le quali erano governate le colonie calcidiche in Sicilia ed in Italia, ebbero influsso anche sulla legislazione ateniese: Strabone dice che in Atene erano cantate durante i banchetti (vedi nel volume IV dei miei *Lirici Greci* il capitolo « Le Canzoni Attiche » e il mio articolo « Le Canzoni dei Sette Sapienti » nella *Gazzetta del Popolo*, Luglio 1936). Nell'esposizione delle sue leggi, sembra che Bàttaro faccia qualche confusione.

Verso 73. — Abitava in città (ᾤκειν πόλιν) doveva esser modo di dire, assai ovvio, per significare: essere al corrente degli usi cittadini, della vita civile. A chi l'ignorasse, si diceva invece: « ἀγρὸν τὰν πόλιν ποιεῖς » (Epicarmo, frm. 169 Kaibel), che corrisponde al nostro « vivere alla macchia ». Quasi peggio era

Talète, che campava in mare; e nella tradizione mimica e comica i marinai son sempre rozzi, violenti, rissosi.

Verso 76. — Bricindera era una piccola città dell'isola di Rodi: Abdèra, nella Tracia, era famigerata per la neghittosità e l'angustia mentale dei suoi abitanti. Narravano gli antichi che Ippocrate vi fu chiamato per guarire Democrito dalla follia; ma, giuntovi, dové accorgersi che Democrito era il solo savio, e tutti gli altri mentecatti. Faseli, tra la Licia e la Panfilia, ai tempi di Cicerone era un covo di briganti (Cicerone, *Verr.*, IV, 10, 23), e sempre ebbe pessima reputazione. Stratonico (Ateneo, 351 f), a chi gli domandava chi fossero i piú bricconi rispose: « in Panfilia, fra gli uomini, i Faselíti ». Bàttaro, dunque, non vuol dire solamente che Artimma-Talète conduce vita vagabonda, ma che i porti suoi prediletti sono quelli abitati dalla piú perfida canaglia del mondo.

Verso 78 sg. — Le parole del testo non consentono che una collocazione: μὴ ὑμέας τρύχω μακρηγορέων, e sono determinate dal τῇ παροιμίῃ, il quale non potrà essere se non una forma parallela a κατὰ τὴν παροιμίαν. E può sembrare strano che sia dichiarato proverbiale il μακρηγορέων τρύχειν, che carattere proverbiale non ha. Ma basta forse a conferirglielo l'uso metaforico del verbo τρύχειν, che nel significato proprio vale sfregare, consumare sfregando. Probabilmente l'espressione era un luogo comune degli oratori; e l'uso frequente può valere come surrogato del carattere proverbiale.

« Il topo nella pece » era locuzione proverbiale che si applicava a chi si trovasse invescato nei malanni; ed anche agli innamorati (Teocrito, XIV, 51).

Verso 87. — Fu osservato che questo episodio è una parodia del famoso « colpo di scena » che Iperide inventò nella difesa di Frine. Argutamente il Gröneboom: « Figuriamoci il viso sbalordito degli onorevoli giurati nell'udir l'invito a vedere in Mirtàle una loro sorella, una loro figliuola ».

Verso 94-95. — Bàttaro dice che se egli non fosse stato vecchio avrebbe ridotto male Artimma; e che perciò questi deve offrire un sacrificio alla dea Vecchiaia.

Verso 97. — Nessun ricordo è rimasto di questo Pippo Zuccone (Φίλιππος ὁ βρέγκος); ma s'intende bene a che genere dové appartenere la prodezza che gli frutta l'onore d'essere citato da Bàttaro. Leggo βρέγκος, e intendo che valga quanto βρέγμα βρεχμός = parte anteriore del capo. Ricordiamo poi che nell'an-

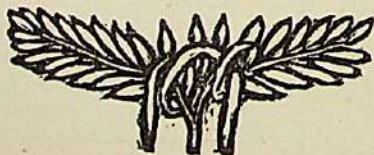
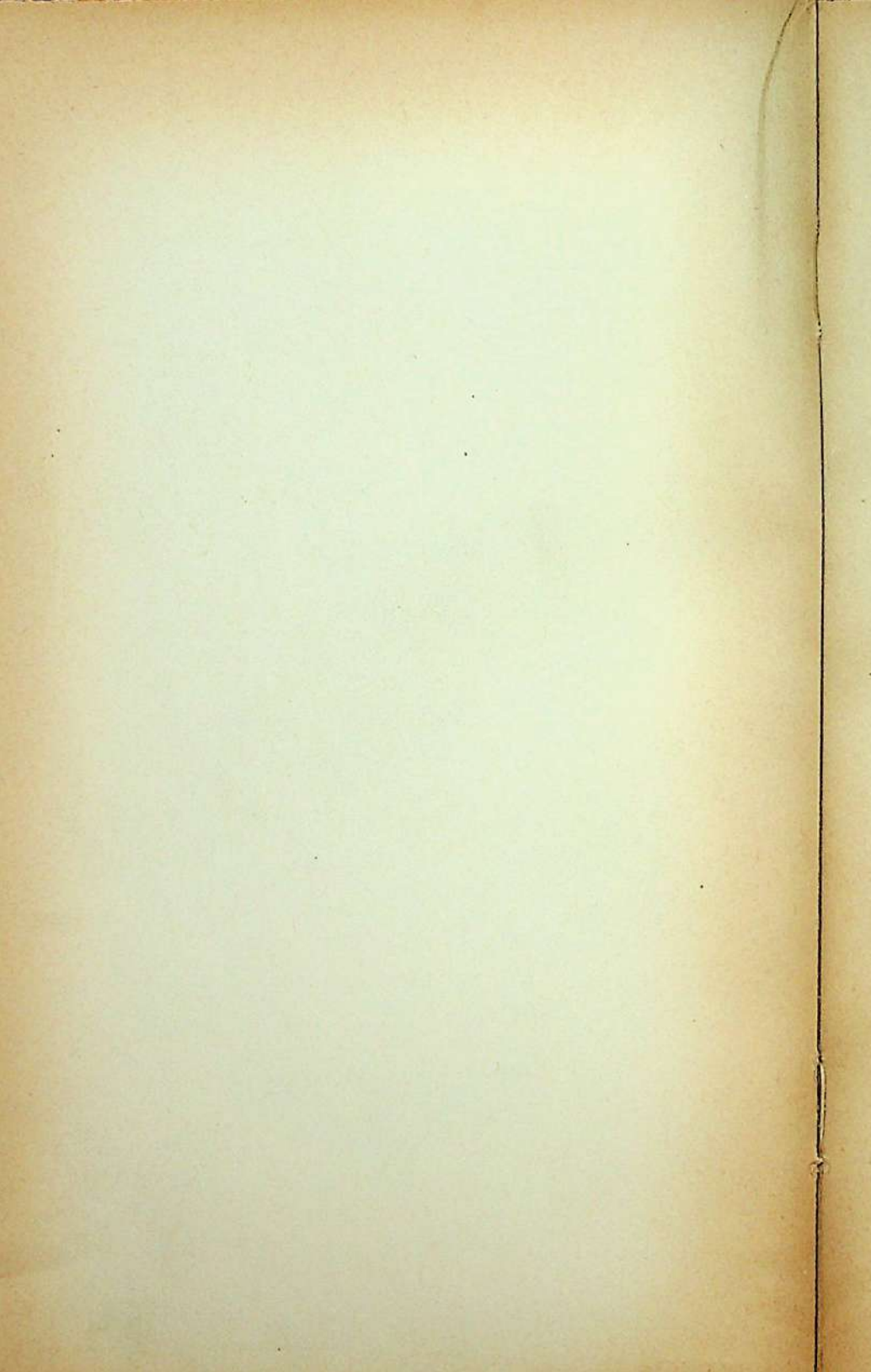
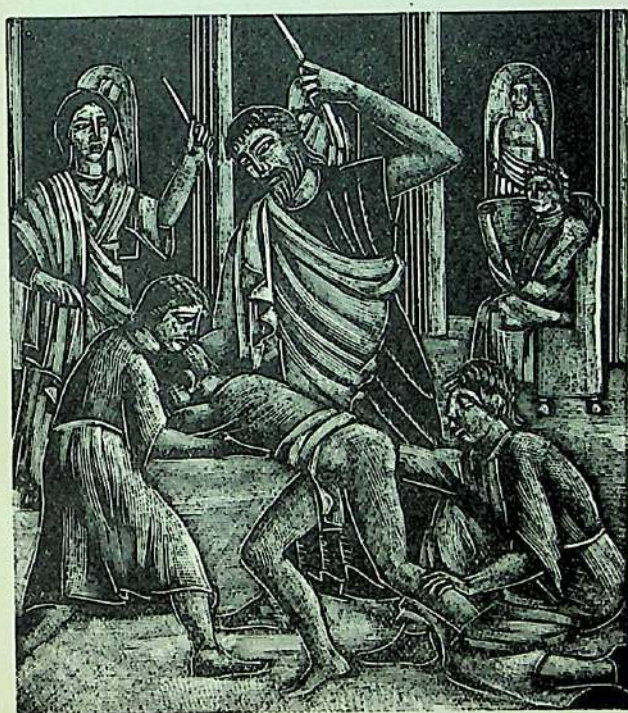
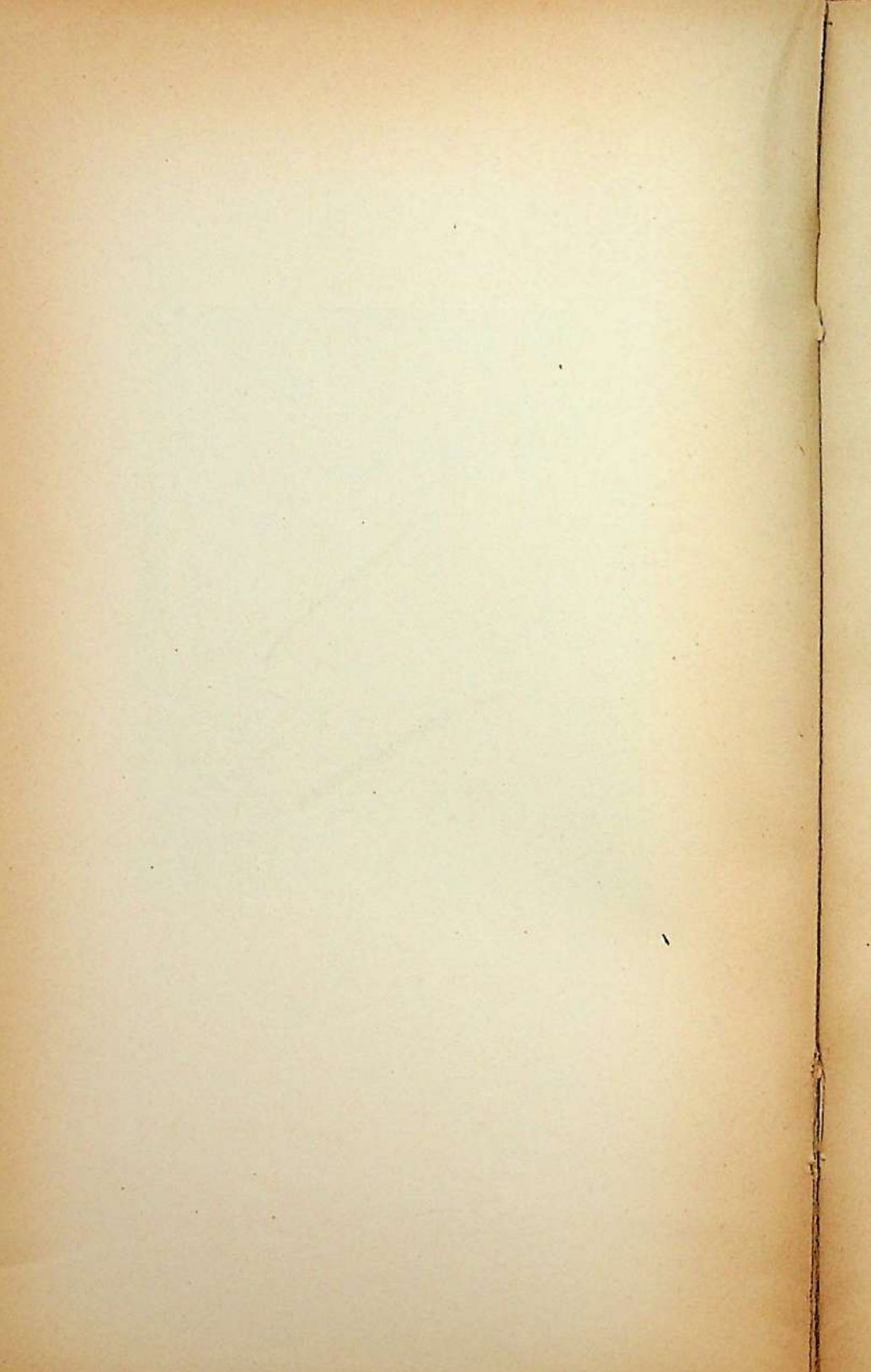
tichità era vivo il ricordo di un certo Sannio, beffato dai rivali atleti per la sua gran capelliera; ma egli li affrontò e li vinse tutti. A costui Bàttaro paragonerebbe sé stesso. Qualcuno invece di βρέγκος legge βρεῦκος: che sarebbe sinonimo di ἀττέλεβος, specie di cavalletta.

Verso 98. — Finocchio dice il testo; e non conviene tradurre mezzano. Bàttaro ricorda le sue prime armi, logico noviziato al mestiere che adesso esercita.

Versi 99-100. — Nel testo i due nomi sono Sisymbrâs e Sisymbrískos; e sisymbrion voleva dire « lavanda ». Nomi di fiori si tribuivano a donne, massime a cortigiane; e assegnarli ad un uomo, già implicava una designazione dei suoi costumi. Del resto, nomi di fiori e d'erbe odorose erano frequenti nella sfera erotica, e spesso con significato equivoco: tipico il latino *mèntula*. Cfr. la nota al verso 109 del mimo I.

Versi 113-114. — Perché la ragazza era schiava, Artimma-Talète aveva diritto di chiedere un supplemento d'istruttoria, facendola torturare; ma Bàttaro, rotto al mestiere, offre alla prova sé stesso, baldanzoso come ne *Le Rane* d'Aristofane il servo di Diòniso.

Verso 122 sg. — Nella eloquente sua perorazione, Bàttaro, dopo aver rilevato che l'interesse proprio coincide con quello di tutta la città, ricorda le glorie di Còo. Mèrope era un re autoctono (l'isola fu anche detta *Mèropis*), Còo era sua figlia, alla quale si offrivano sacrifici nell'isola. Ercole, al suo ritorno dal sacco di Troia, spinto da venti contrarii, approdò a Còo: assalito dagl'isolani, uccise il re loro Eurípilo, e dalla sua figlia Calcíope ebbe Tèssalo. Asclepio aveva a Còo (cfr. il Mimo IV) un culto speciale, trasferitovi dal piú antico santuario di Tricca (Tessaglia occidentale). In nessun altro passo di antichi Còo è ricordata come luogo di nascita di Latona; e si tratta, probabilmente, d'un mito locale.

Verso 129 sg. — Gli schiavi Frigi erano famigerati per la loro fannullonaggine; e un proverbio diceva: « il Frigio piú lo batti e piú diventa buono e servizievole ».

MIMO TERZO

Piú d'un commentatore ha cercato attenuanti per l'odiosa eroina di questo mimo. « Una vita sciagurata — dice Gröneboom — che essa deve condurre con un marito imbecille, una mala zeppa di figlio, la lotta contro la povertà sempre minacciosa, hanno inacerbito il suo carattere e l'hanno resa piú insensibile dello stesso maestro di scuola ». E il Dalmeyda: « Il furore la rende snaturata: si sente che essa non pensa piú a suo figlio, bensí a tutte le sue delusioni, al denaro perduto, alla sua povera casa messa a sacco ». Sarà benissimo; e queste osservazioni serviranno magari ad integrar la figura della megera; ma non già a renderla meno repellente.

Si citano, a proposito di questo mimo, il *plagosus Orbilius* di Orazio (*Ep.*, II, 1, 70), e il passo di Plauto (*Bacch.*, 433): « *quom librum legeres, si unam peccavisses syllabam, fieret corium tam maculosum quam est nutricis pallium* ». Ma assai piú ci fa pensare a Lamprisco il pedagogo del *Candelaio* di Giordano Bruno (Atto V, scena XXII): « Horsú dunque Barra prendilo su le spalle, tu Marcha tienlo fermo per i piedi che non si possa muovere, tú Corcovizzo spuntagli le brache et tienle calate ben bene abbasso; et lasciatelo strigliare a me ».

In tutta la tradizione mimica i maestri di scuola sono figurati sporchi, accigliati, e spesso pederasti, come quello di Luciano (*Dialoghi etère*, X, 1), che strappa il ragazzo all'amore di una etèra.

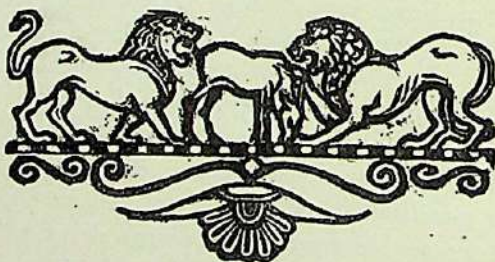
Fania, un poeta de *La Corona* di Meleagro, attribuisce a un d'essi il seguente epigramma (*Antol. Palatina*, VI, 294):

FANIO

(VI, 294)

Questo bastone, ai suoi passi puntello, e la sferza, che sempre
sotto il guancial teneva, di fanciullesche orecchie

fustigatrice, e la gogna ben curva, e la scarpa a una suola,
e il zucchetto che il capo copriva orbo di chiome,

queste insegne del suo magistero consacra ad Ermète
Callòne, che irretito fu da bianca vecchiaia.

IL MAESTRO DI SCUOLA

PERSONAGGI

LAMPRISCO, maestro di scuola.
METRÒTIMA, madre di
CÒTTALO, monello.

EUTÍA CÒCCALO FILLO	scolari di Lamprisco.

SCENA

La scuola di Lamprisco.

METRÒTIMA

Le Muse tue, Lamprisco, ti concedano
della vita ogni bene, ogni dolcezza.
Pigliami questo, e dàgli il cavalletto,
sinché gli resti un soffio appena appena
5 dell'animaccia sulle labbra. Povera
me! M'ha messa la casa allo sbaraglio,
giocando a pari e caffo. Adesso i dadi
non gli bastano piú, Lamprisco mio.
E sempre piú si radica nel vizio.
10 Dove sia l'uscio del maestro — e il trenta,
l'amaro dí, piangessi come un salice,
mi dimanda la paga — non è facile
che sappia dirlo; ma la bisca, dove
stanno di casa i servi disertori
15 ed i facchini, ti ci guida a prova.
La tavoletta ch'io, povera me,
mese per mese, tribolo a incerargliela,
sta derelitta a pie' del letto, volta

al muro; a meno che non la sbilúci
20 come fosse l'inferno, e senza scriverci
nulla di buono, non la raschi tutta.
Ma i dadi, entro borsette e reticelle
stan chiusi, tersi piú dell'ampollina
che serve a tutti gli usi. Non riesce
25 a spiccicare la sillaba « a »,
neppur se glie la strilli cinque volte.
Ier l'altro il babbo gli stava dettando
la parola Marone; e questa cima
te ne cava un Melone. — Io mi ci diedi
30 della scema da me, che non lo mando
a pascer ciuchi, ma lo fo studiare,
per farmene il baston della vecchiaia.
E quando o io, o il babbo, vecchio, mezzo
cieco, e sordastro, gli si fa ripetere
35 come ad un bimbo, qualche brano a mente,
pare lo sgocciolio d'un vaso fesso:
A...pol...lo pre...da...to...re... — Ma codesto —
gli fo — te lo sa dire anche tua nonna,
che non sa l'abbiccí: te lo sa dire
40 il primo grullo! — E se ci salta l'estro
d'alzare un po' la voce, per due giorni
o tre, si scorda ov'è l'uscio di casa,
e tosa nonna, una vecchietta senza
il becco d'un quattrino; o ti si accòccola
45 sul tetto, a gambe ciondoloni, come
una bertuccia, a caposotto, e sbircia.
Credi che bile me ne faccia poca,
quando lo vedo? E queste sono rose.
Ma schiaccia come pizze tutti i tegoli;
50 e quando vien l'inverno, ho da pagarli
tre soldi l'uno: quanto me li piango!

Ché per tutta la casa è un grido solo:
« Son lavori del figlio di Metròtima,
di Còttalo! » — E non c'è mezza parola
55 da ribattere: è pura verità! —
Guardagli il coderizzo, come l'ha
pieno di croste, per cacciarsi in ogni
macchia. Ci passa la sua vita grulla,
come sul mare un pescator di Delo.
60 Il sette e il venti li conosce meglio
degli stròloghi; e quando è la vigilia
delle vacanze, non ci chiude occhio.
Dunque, Lamprisco, le Muse t'accordino
la buona vita, e un mucchio di quattrini:
65 dagliene almeno...

LAMPRISCO

Non pregar, Metròtima.
Avrà, senza preghiere, il conto giusto.
Eutía dov'è? Dov'è Còccalo? E Fillo?
Alzate a spalla questa buona lana.
Ehi, che state aspettando? Il plenilunio?

Gli scolari eseguono.

70 Còttalo, bravo! Bei lavori fai!
Giocare ai dadi non ti basta piú,
come a costoro: bàzzichi la bisca
dei facchini, ora, e giochi a pari e caffo?
Render piú costumato d'una vergine
75 ti vo': non muoverai filo di paglia,
se questo è il gusto tuo. — Dov'è quel nerbo
che pizzica di piú? Dov'è la coda
di bue, che adopro per le birbe e i discoli
matricolati? Datemela, presto:
80 non mi fate rivomitar la bile.

CÒTTALO

No, ti scongiuro, per le Muse, per
la barba tua, Lamprisco, per la vita
di Cotti, lascia star quella che pizzica,
usa quell'altra!

LAMPRISCO

Una gran mala zeppa,
85 Còttalo, sei. Neppur chi ti vendesse
canterebbe le tue lodi, neppure
in quel paese dove i topi rodono
il ferro a tutto pasto.

Lo picchia.

CÒTTALO

Quante, quante
me ne vuoi dare? Per pietà, Lamprisco!

LAMPRISCO

90 Dillo a lei, non a me.

CÒTTALO

Mamma mia, quante
me ne darete? Mi volete morto?

METRÒTIMA

Quante ne porterà la tua pellaccia.

CÒTTALO

Smetti, Lamprisco, bastano!

LAMPRISCO

E tu smetti
di fare birbonate.

CÒTTALO

Piú, mai piú!
95 Per le Muse, Lamprisco, io te lo giuro!

LAMPRISCO

Che chiacchiera, oltre al resto, eh, ti rimpasti!
Se fiati ancora, la mordacchia è pronta.

CÒTTALO

Vedi, sto zitto. Ma, per carità,
non mi finire!

LAMPRISCO

Còccalo, lasciatelo.

METRÒTIMA

100 Lamprisco, no, non lo lasciare. Scórticalo
fino al tramonto.

LAMPRISCO

Eppure, è picchiettato
assai piú d'una biscia. E alla lettura
n'ha da buscare, poffarbacco....

CÒTTALO

No...

LAMPRISCO

N'ha da buscare un altre venti almeno,
105 leggesse pur meglio di Clio...

Còttalo riesce a scappare, e da lungi scorbacchia Lamprisco e la madre.

CÒTTALO

Cuccú!

METRÒTIMA

Possa ficcar la lingua, senz'accorgertene,
in un vespaio. Io vado a casa, e narro,
Lamprisco mio, tutta la cosa, per
filo e per segno, al vecchio, e torno qui
110 con le pastoie. Con le strambe ai piedi
l'hanno a veder le Muse ch'egli ha in uggia.

NOTE AL MIMO TERZO

Verso 1. — Le Muse tue ecc. - È grottesca questa presunta intimità di rapporti fra le Muse e un povero castrone di pedagogo come Lamprisco. Ma bisogna pensare che nelle scuole di solito erano busti delle Muse. Spesso di tutte e nove. Gli antichi narravano l'episodio di uno Stratònico, il quale, interrogato quanti fossero i suoi ascoltatori, rispose: « Coi Numi dodici ». E nove essendo le Muse, e uno Apollo, gli scolari erano in tutto due (Ateneo, VIII, 348 d).

Verso 3. — Dàgli il cavalletto. - Rendo cosí, approssimativamente, l'espressione greca: κατ' ὤμον δείρου: scorticalo (pendente) dalla spalla: nella posizione, cioè, descritta al verso 68 del testo, e nel passo citato del *Candelaio*. E l'espressione dové essere tecnica, e il metodo professionale. Fra altri luoghi d'autori antichi, se ne può ricordare uno d'Apuleio (*Metam.*, IX, 196, p. 647): « *vocatis duobus e familia validissimis, quam altissime sublato puero ferula nates eius obverberans* ».

Verso 11. — Piangessi come un salice. Il greco dice: « Anche se piangessi le lagrime di Nànnaco ». E Nànnaco era un mitico re della Frigia, che, prevedendo il diluvio, radunò il popolo nei templi, e cercò di scongiurare il cataclisma versando e facendo versare fiumi di lagrime.

Verso 28 sg. — Nel testo greco il giuoco di parole è fra Marone e Simone. Marone era il nome di un eroe caduto alle Termopili: famoso e perciò divenuto vittima delle esercitazioni

retoriche; e Simone era invece nome tribuito per lo piú a bricconi: senza contare che Simone si chiamava anche un colpo di dadi; e che forse per questo equivoca il dadòfilo ragazzetto.

Versi 39-40. — Te lo sa dire il primo grullo. - Anziché grullo, il greco dice Frigio. Schiavo, s'intende; e gli schiavi Frigi erano secondo i Greci i piú tangheri e ignoranti.

Verso 56. — Il coderizzo. - Non seguo il Gröneboom ed altri che intendono ῥάκις (fil della schiena) come ῥάκος = cencio. È interpretazione arbitraria; e male si accorda col λελέπρηκε che segue.

Verso 59. — « Il pescator di Delo ». - Secondo alcuni (p. e. Laloy), questo pescatore delio sarebbe Glauco, specie di marinaio fantasma destinato ad errare eternamente, vecchio e tapino, sul mare. Io credo che si parli di uno qualunque dei pescatori di spugne di Delo (σπογγοκολυμβηταί): dei quali, a dire di Oppiano (*Hal.*, II, 435), non esisteva genía piú disgraziata; e che per l'esercizio del loro mestiere si riducevano, scorticandosi sugli scogli, come Còttalo fra le spine dei prediletti macchioni.

Verso 60. — Ad Apollo erano consacrati il 7 (giorno della sua nascita) e il 20 d'ogni mese: ed erano perciò giorni di vacanza.

Verso 69. — « La luna d'Acesèo » dice il testo. Era espressione proverbiale che corrispondeva alle nostre « calende greche ». Acesèo era un compagno di Nereo. Perché avevano paura di navigare durante la notte, sempre attendevano l'avvento del plenilunio.

Verso 75. — Per questa espressione si veda la nota al verso 65 del primo mimo.

Verso 83. — Questa Cotti sarà stata probabilmente la figlia di Lamprisco.

Verso 87. — Topi roditori di ferro se ne ricordavano in parecchi paesi dell'antichità; e all'isoletta di Giare, nelle Spòradi, si attribuiva specialmente il singolar privilegio. Ma qui Lamprisco, usando una espressione certo proverbiale, non voleva designare, credo, un paese determinato, bensí una località immaginaria di rozzezza, di miseria, di fame. Ma neppur qui, afferma Lamprisco, Còttalo avrebbe avuto alcun valore; né si sarebbe trovata persona tanto spudorata da farne l'elogio, neppure se avesse dovuto venderlo, e quindi lodarlo.

Verso 106. — Il testo del papiro: Ἴσσαι λάθοις τὴν ἰλάσσαν (sarà stato γλάσσαν) ἐς μέλι πλύνας — è stato variamente emendato, tormentato dai critici; ed offre, senza dubbio, parecchie

difficoltà. Rinunciando alle emendazioni, sempre pericolose, due interpretazioni si offrono in linea generale: o l' esclamazione va tribuita ad uno dei due aguzzini di Còccalo; oppure alla loro vittima; che allora avrebbe trovato modo di sfuggire alle loro grinfie.

L'espressione poi τὴν γλάσσαν εἰς μέλι πλῦναι, che direi proverbiale, può avere anch'essa duplice interpretazione: o « inondar la bocca di dolcezza », e allora si potrebbe tribuire a Còccalo, il quale inviterebbe o la madre o Lamprisco a usar parole piú dolci di quelle che finora gli hanno rivolte [1]; oppure al maestro, che ironicamente direbbe a Còccalo, che, in quella lettura che gli dovrà procacciare altre busse, la sua lingua, recitando i versi, proverà la dolcezza del miele (tralascio possibilità piú complicate).

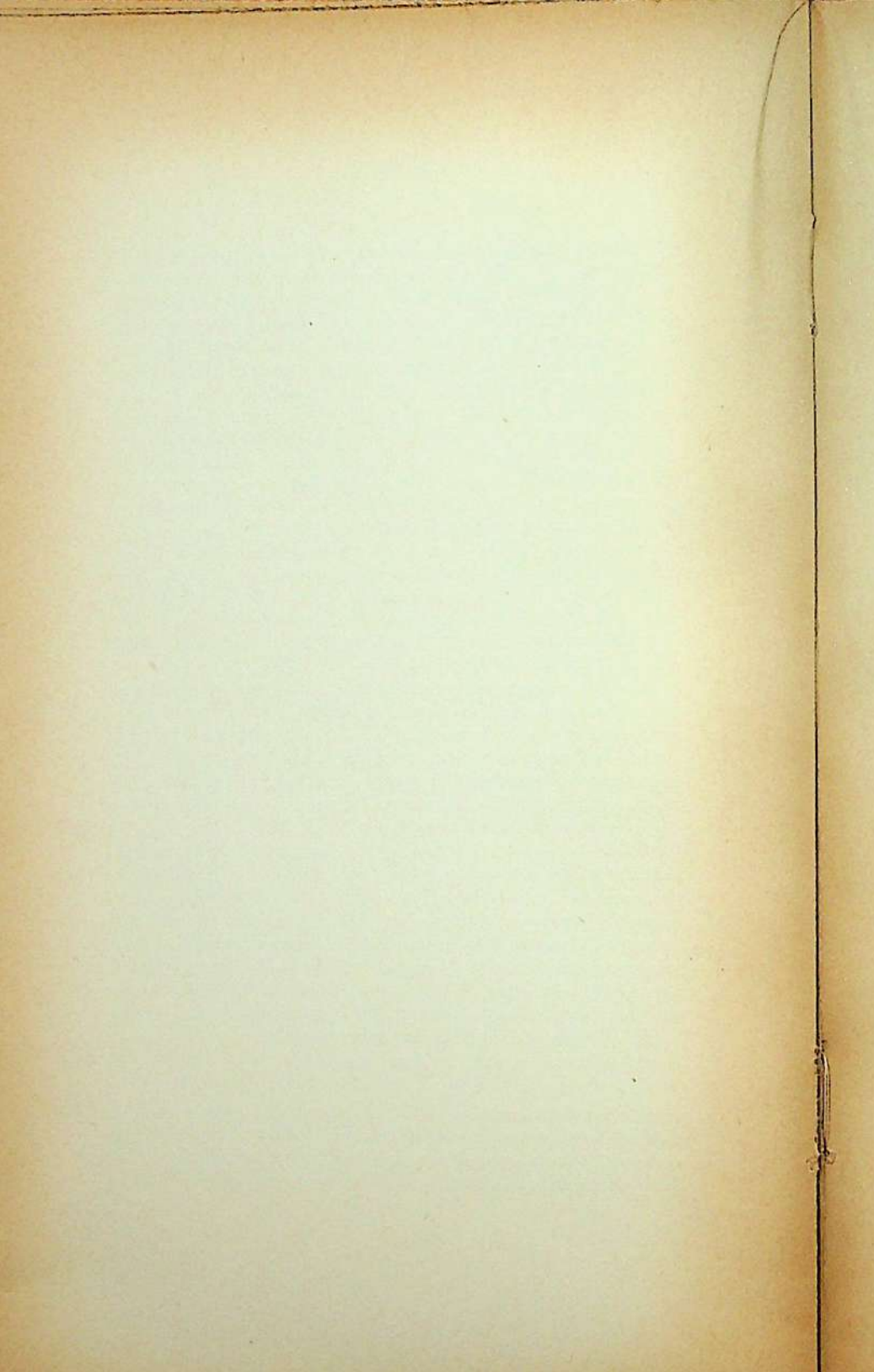
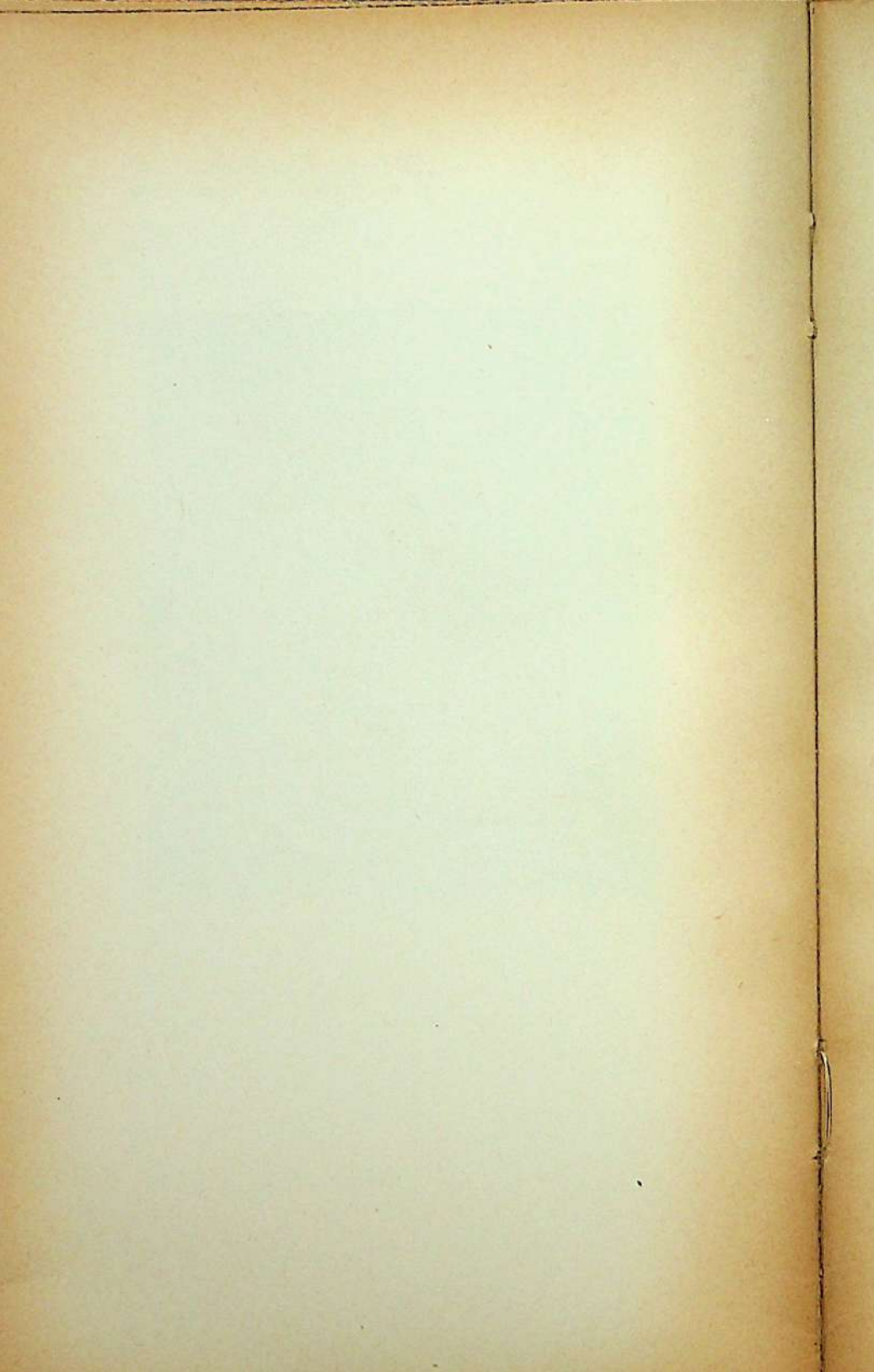
Ma il contesto rende piú verisimile un'altra interpretazione.

Nel papiro si legge ἰσσᾶ: che non potrà essere altro se non un allungamento della forma ἴσσα; e questa, per testimonianza esplicita degli antichi, era una esclamazione a beffa di chi rimanesse scorbacchiato e danneggiato. Phot. ἴσσα: ἐπίφθεγμα ἐπὶ τῶν ἀπολαχόντων καὶ ὅλως δυσπραγούντων. ἔστι καὶ ἐν Μεσσηνίᾳ Μενάνδρου (frm. 36) καὶ ἑτέρωθι.

In tal caso, però, converrà tribuirla a Còccalo, il quale avrà trovato modo di sfuggire ai suoi persecutori, e, giunto in luogo relativamente sicuro, li scorbacchia. Con questa ipotesi concorda l'ultima battuta di Metròtima, la quale dichiara che andrà a prendere i ceppi per stringergli i piedi, e non farlo piú scappare: naturalmente, la madre snaturata non concepisce neppure l'ipotesi che non si riesca ad acchiapparlo.

Ma se è cosí, assai verisimilmente bisognerà tribuire altro valore all' espressione γλάσσαν εἰς μέλι πλῦναι, e intendere che μέλι stia per μελίσσειον favo: possa ficcar la lingua in un alveare; in un vespaio, diremmo noi. Un tale uso non è, per quanto io sappia, documentato; ma pare abbastanza ovvio; e d'altronde, troviamo esemplificata la reciproca, cioè il μέλισσα usato invece di μέλι (*Edipo a Colono*, 481): ὕδατος, μελίσσης. *Scol.*: ἀπὸ γὰρ τοῦ ποιοῦντος τὸ ποιούμενον: che è anche piú duro.

E interpretando cosí, la battuta conviene meglio all'acrimonia e alla snaturata ferocia di Metròtima.

(1) Si confronti, ne *Gli uccelli* di Aristofane, la replica di Euelpide all' ὀρνιθοθήρα τουτωΐ del Bubbola: οὐδὲ κάλλιον λέγειν, che non è stata ancora, ch'io sappia, ben interpretata, e che ha per l'appunto questo significato.

MIMO QUARTO

La scena di questo mimo si svolge prima nell'atrio, poi nell'interno del tempio d'Asclepio (Esculapio) in Còo. Questo tempio, famoso nell'antichità quasi quanto quello d'Epidauro, era ai nostri giorni, sparito, sepolto. Ma appunto per la suggestione di questo mimo, Herzog ne imprese la ricerca. E dopo varî tentativi lo ritrovò [1]. Era a circa mezz'ora dalla città, sopra una terrazza, a circa 100 metri sul livello del mare: d'ordine ionico, facciata volta ad Oriente: edificato, parrebbe, al principio del III sec. a. C. Nel prònao si trovava una tavola per le offerte, col pie' di marmo rosso: nella cella una base capace di due statue. Ad Est i resti d'un altare monumentale annesso (12 × 6 m.). I figli di Prassítele avevano adornate queste costruzioni: accanto al grande altare con le immagini di Asclepio e d'Igea ce n'erano altri piú piccoli per la famiglia del Dio.

A sinistra dell'ingresso c'era un *tesoro*, una specie di pozzetto di rozze pietre, chiuso da un coperchio con una fessura destinata a ricevere le offerte.

(1) Vedi *Archiv für Religionswissenschaft*, 1907, p. 209. — *Philologus*, 1924, p. 373.

Questa la scena del mimo. Gli scavi del Herzog — dice il Gröneboom — dimostrano che Eronda ha scritto questo mimo da vero *biológos*, e coi proprî occhi ha visto a Còo tutto ciò che descrive.

IL SACRIFICIO AD ESCULAPIO

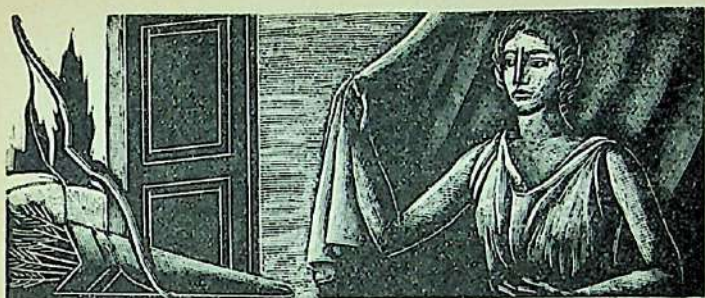
PERSONAGGI

FILA } borghesucce, amiche
CINNA

CÒCCALA } ancelle
CIDILLA

IL CUSTODE DEL SANTUARIO.

SCENA

Il santuario d'Esculapio.

FILA

Peóne re, che in Tricca imperi, ed hai
dimora in Còo soave e in Epidàuro,
salute a te: salute anche a Corònide
che ti fu madre, e a Febo, e a Igèa, su cui
5 poggi la destra: a Panacèa salute,
a Epióna, a Iasóna, a cui son sacri
questi altari; e salute ai due ch'evèrsero
la reggia e i muri di Laomedonte,
a Macaone e a Podalirio, medici
10 dei fieri morbi; e a quanti Numi e Dive
nel tuo sacrario hanno dimora, o padre
Peóne: qui venite, a noi benevoli,
gradite questo ritocchíno: è un gallo,
della mia casa araldo: a voi l'immolo.
15 Roba in dispensa non ce n'era troppa,
né sottomano: ché se no, t'avrei
sgozzato un bove, od una scrofa grossa
con tanto di cotenna, in ricompensa

dei malanni che tu, Sire, guaristi,
20 le tue mani soavi a noi tendendo.

Alla fantesca.

Poggia il quadretto, Còccala, alla destra
d'Igèa.

Comincia a contemplare gli oggetti d' arte del santuario. Si volge all'amica.

Che belle statue, Cinna mia!
Chi l'ha scolpito questo marmo? Chi
l'ha offerto al Nume?

CINNA

I figli di Prassítele:
25 guarda costí: c'è scritto su lo zoccolo:
e il donatore, Eutía, figlio di Pràssone. —
Sii benigno ad Eutía, Nume, e agli artefici,
per queste opere belle. — Oh vedi, Fila,
vedi lassú quella ragazza, quella
30 che guarda il pomo? Non diresti che
se non lo coglie, spira presto l'anima?

FILA

Cinna, e quel vecchio? — Oh, per le Parche, guarda
quel marmocchio che strangola quel papero:
se non fosse ch'è pietra, e puoi toccarla,
35 diresti: adesso parla. Eh, un giorno gli uomini
vita sapranno dare anche alle pietre.
Davvero, Cinna. Guarda lí la statua
della figlia di Míttea, di Bàtale:
cammina! Chi non ha veduta Bàtale

40 di persona, se guarda questa immagine
può far benone a meno del modello.

CINNA

Vieni, cara, ti mostro una bellezza
di lavoro, che tu, da che sei viva,
non l'avrai visto mai.

All'ancella.

Cidilla, vammi
45 a chiamare il custode. — Ehi, con chi parlo?
A bocca aperta te ne stai? Ti sbrighi
a far quello che ho detto? Mi sta lí
con tanto d'occhi addosso: pare un gambero.
Cammina, dico, chiamami il custode.
50 Fogna che sei! Né in chiesa né in taverna
si fa l'elogio tuo. Sempre la stessa.
Per questo Dio, Cidilla, te lo giuro:
tu mi gonfi, mi fai scaldare il fegato,
quando n'ho meno voglia; ed io ti giuro:
55 verrà quel giorno che dovrai grattarti
codesta zucca puzzolente...

FILA

Cinna,
Non ti guastar cosí súbito il fegato!
È serva, già: le serve hanno tappate
le orecchie dall'accidia.

CINNA

È giorno fatto:
60 già la gente s'affolla.

Alla serva.

Ehi, cosa, resta.
La porta s'apre, è schiuso il tabernacolo.

Entrano. La scena si svolge ora nell' interno del tempio, specialmente adornato dalle pitture d' Apelle.

FILA

Vedi che roba, Cinna! Oh non diresti
che l'ha scolpite una novella Atena —
beato il nome suo — queste bellezze?
65 Quel bimbo ignudo, Cinna, se lo pizzico,
non gli ci resta il livido? E vicino
a lui, su quel deschetto, quella carne
calda calda, che par che ancóra palpiti?
E le molle d'argento? Se le vedono
70 Midollo, o Imbroglia, il figlio di Rilúccica,
ci lascian gli occhi addosso, ché le pigliano
per argento massiccio. E il toro, e l'uomo
che lo guida, e la donna che li segue,
e quest'uomo grifagno, e quello tutto
75 scarruffato, oh non bevono la viva
luce del giorno, tutti quanti? Se
non fosse che mi par che non stia bene
per una donna, strillerei, ché il toro
non mi saltasse addosso. Vedi l'occhio,
80 come guarda in tralice, Cinna mia.

CINNA

Le mani, amore mio, d'Apelle d'Efeso,
eran la verità, checché facessero.
Non puoi dir di quell'uomo che una cosa
la vide, e l'altra non gli entrò: checché

85 gli saltava pel capo, s'attaccasse
magari ai Numi, l'imbroccava. Chi
l'ha visto, e ha visto i suoi lavori senza
rimaner, com'è giusto, a bocca aperta,
appiccalo a una zampa, entro il negozio
90 d'un cardalana.

IL CUSTODE DEL SANTUARIO

I sacrifizi vostri
son riusciti, o donne, e il bene annunciano.
Nessuno mai concilïar si seppe
il Dio Peóne meglio di cosí.
Viva, viva Peóne! E sii propizio
95 per il bel sacrifizio a queste femmine,
e ai mariti, se li hanno, ed ai parenti.
Viva, viva, Peóne! E cosí sia.

FILA

Cosí sia, sommo Nume. E vive e verdi
fa che a te si ritorni, insiem coi bimbi,
100 coi mariti, e le offerte anche piú grasse. —
E quando scalchi, Còccala, ricòrdati,
il coscetto del pollo è pel custode.
E nella buca del serpente, buttaci
con devozione la focaccia: e immolla
105 la pizza. — Il resto ci si sciala in casa.

CINNA

Ed il pan santo, cosa, ti dimentichi
di portarlo? Lo sai: nei sacrifizi,
sgarra il destino, e il pan santo l'imbrocca.

NOTE AL MIMO QUARTO

Verso 1. — Peone: epiteto di Asclepio, che in Eronda mai non è invocato col suo proprio nome.

Tra i luoghi sacri al Dio è ricordata in primo luogo Tricca, quindi Còo, e solo in terzo luogo Epidauro, che pretendeva invece d'essere la sede prediletta del Nume. Non senza ragione il Herzog (173) vede in questa graduazione un'intenzione polemica di Eronda, che nel mimo secondo, a proposito di Asclepio, non fa veruna menzione d'Epidauro (vedi nota al Mimo II, v. 122).

Verso 3 sg. — Insieme con Asclepio sono ricordati i Numi onorati nello stesso santuario: Febo, suo padre: Corònide, sua madre (la poesia l'aveva esaltata: e Pindaro aveva eternati i suoi amori in una delle sue odi piú brillanti): Igea, la salute (*ygiáino* = guarisco), che faceva gruppo col Nume stesso: Panàce (*pàn akos* = medicina universale): Epiò, la lenitrice (*epiào* = mitigo): Iesò = Iasò, la curatrice (*iàomai* = curo, risano). Le ultime tre non hanno simulacri, ma semplicemente altari (ὧνπερ οἵδε τίμιοι βωμοί).

A queste personificazioni erano attribuiti varî legami di parentela con Asclepio. Suoi figli erano dichiarati Podalirio e Macaone, anch'essi qui ricordati, che presero parte alla guerra di Troia. Oltre a questi, come appare esplicitamente dal testo di Eronda, nel santuario erano altari di parecchie altre divinità.

Verso 13. — Ritocchíno. Τἀπιδόρπια dice il testo: che corrisponderebbe alle *secundae mensae* dei Latini, al *dessert* dei

francesi. Come Fila spiega poi, la sua povertà non le consente di offrire ai Numi un vero banchetto. Ad ogni modo, però, il gallo era offerta specialmente appropriata ad Esculapio (famose le parole di Socrate nel Fedone, 118): tale offerta gli faceva chi trascorreva l'anno intero senza ammalarsi (Artemid., *Onir.*, V, 9).

Nel Foro romano, vicino alla fonte di Giuturna, c'è una statua di Esculapio con un giovine che porta un gallo e il coltello pel sacrificio.

Verso 21. — Il quadretto. - Era la tavoletta su cui era dipinta o l'immagine del Nume, oppure, piú o meno sintetica, la storia della malattia.

Verso 24. — I figli di Prassitele, Cefisodoto e Timarco, che erano all'apice della loro carriera intorno al 296-293 a. C.

Verso 28 sg. — La ragazza che guarda il pomo. - Probabilmente si trattava di un bassorilievo: ispirato, se non vogliamo crederlo originale, ad un altro bassorilievo o ad una pittura della quale ci rimane forse un riflesso nella vaghissima figurazione vascolare che appunto rappresenta una fanciulla rivolta, pupille, mani, desiderio, ad un pomo, alto sopra un ramo alto, come quello cantato da Saffo. Non mi sembra invece che si possa pensare alla fanciulla che in un vaso famoso (Millin, *Gall. Mythol.*, 114), nel giardino delle Esperidi, tende la mano verso un pomo in cima ad un albero al cui tronco è attorcigliato il famoso drago; poiché nessun rapporto intercede tra Asclepio e il mito delle Espèridi.

Verso 32. — Nel bambino che strangola il papero, tutti, appena scoperto Eronda, riconobbero, compiaciuti, una delle tante repliche, se non l'originale, della famosa scultura di Boèto, di cui una copia magnifica esiste a Roma, nel Museo Capitolino. Se non che, da una iscrizione trovata a Lindo, risulterebbe che Boèto visse nel secondo secolo di Cristo, parecchio tempo dopo Eronda. Perciò lo Herzog tentò di identificare la statua ammirata da Fila con un altro motivo. Ma non ce n'è bisogno. Il motivo poté essere antico, e Boèto averlo condotto all'ultima perfezione. Ciò poteva bastare, secondo il tradizionale costume greco, non ancora perduto nel primo momento alessandrino, perché a lui ne fosse attribuita la paternità. E direi che non abbia molto peso l'osservazione del Gröneboom che non sarebbe bastata una copia per dar gloria a Boèto.

Versi 66-68. — Il testo dice: *πρὸς γὰρ οἱ κεῖνται αἱ σάρκες οἷα θερμὰ θερμὰ πηδῶσαι ἐν τῇ σανίσκῃ.* Il Laloy traduce:

« Car on lui a mis des chairs qui semblent palpiter, chaudes chaudes, dans le tableau ». E cosí quasi tutti gl'interpreti. Ma non mi sembra troppo greco un οἱ κεῖνται per dire: egli ha carni tali; e né greco né ragionevole il θερμὰ θερμὰ πηδᾶν per indicare la floridità delle carni di un fanciullo.

C'è poi da osservare che il raddoppiamento dell' aggettivo: θερμὰ θερμά ci conduce diritti diritti nella sfera gastronomica; e cosí anche il πηδᾶν. Ed io credo si tratti appunto di pezzi di carne messi sul fuoco a cuocere, o da poco levati dal fuoco, e ancóra palpitanti. E il σανίσκη, vocabolo nuovo, mi sembra che tanto poco si possa piegare al significato, che in genere gli si tribuisce, di πίναξ, quanto si presta a valere come diminutivo di σανίς =tavola: la tavoletta o sgabello che vediamo, in molte pitture vascolari, vicina appunto all' ara dei sacrifici e carica di carni.

Era anche rappresentato, nel quadro, un oggetto che nel testo è designato col vocabolo, in parte scancellato, πῦρα(ι)τον. In genere si accetta la correzione πύραγρον, che equivarrebbe all'omerico πυράγρα = tenaglie o anche mollette da fuoco. Ma sorge una difficoltà per la brevità dell' υ, che invece in questo passo deve essere lungo.

Qualcuno ha foggiato un πύραστρον; e potrebbe andare; non si è pensato invece al πύραυνος, che è uno strumento con cui si portavano alla tavola le bracie ardenti.

Non mi sembra neanche da respingere la nota del grammatico Mèride (secondo secolo avanti Cristo) pag. 303: πύραυνος καὶ πύραυτος τὸ περιπετάμενον ζῷον τοῖς λύχνοις. E c'è da notare che secondo Mèride questi vocaboli sarebbero sinonimi di πυραυστής, nel quale l' υ è lungo: Eschilo, fr. 289:

Δέδοικα μωρὸν κάρτα πυραύστου μόρον.

Quanto al significato, s'intende bene che uno strumento fatto per attizzare il fuoco poteva essere paragonato a questo animaletto che continuamente ci ronzava attorno.

Per chi abbia qualche pratica d'arte figurata antica è poi chiaro che qui abbiamo la rappresentazione d' una scena di sacrificio. L' ara, su la quale poco si fissa l' attenzione di Fila; il ragazzo; accanto a lui, sur un deschetto (¹), le carni pel sacrificio: il

(¹) Cfr. Aristofane, *Pluto*, 676-678: ἀπὸ τῆς τραπέζης τῆς ἱερᾶς.

ragazzo tiene un oggetto d'argento, molle o spiede, per stringere o infilare le carni da abbrustolire. Segue una specie di corteo: il bue da immolare, con l'uomo che lo guida; accanto a lui una donna; e poi un uomo grifagno ed uno scarruffato. S'intende che assai probabilmente la tavola su cui erano dipinte tutte queste figure non sarà stata troppo piccola; e meno convenientemente, perciò, sarebbe indicata col nome di σανίσκη.

Verso 69 sg. — I nomi di questi tre signori sono in greco: *Myellòs*, *Pataikískos* e *Lampríon*. I *Pàtaikoi* erano goffi maligni demonietti che i Fenici solevano porre su la prora delle loro navi [1]; e il loro nome era molto adoperato per designare ladri e genti di malo affare. *Lampríon* è come *lamprós*=fulgido. E simili nomi erano spesso adoperati, bizzarri eufemismi, per gente da strapazzo (Cfr. lo *Stilbonídes* di Aristofane, *Uccelli*, 139). *Myellós* difficilmente si potrà avvicinare ad altro che a *myelós*=midollo; che anche si attaglia abbastanza bene al contesto; ma assai meglio andrebbe il *Myllós*, che probabilmente si trovò nel testo. Nel papiro si legge μύλος e sopra, aggiunta, la sillaba ελ, indispensabile alla misura del verso. Ma non è interamente oziosa la supposizione che nel testo si leggesse Μυλλός, piú una sillaba che integrasse la compagine ritmica. E ben altro sapore darebbe al brano questo nome famoso nella tradizione mimica, dal Μύλλος πάντ'ἀκούων di Cratino, al suo omonimo, poeta, parrebbe, beffeggiato per la stoltezza (Esichio). Myllos, era poi anche il nome d'un pesce; e μύλλω (μυλλαίνω) significava fare uno sberleffo.

Queste considerazioni suppongono che i nomi non appartenessero a reali persone. E potrebbe essere; perché non erano piú i tempi di Aristofane, quando la commedia poteva indicare i ladri col loro vero nome, senza troppo pericolo d'una querela. Ad ogni modo, la menzione di questi ladruncoli ha pretto sapore aristofanesco.

Verso 75 sg. — οὐχὶ ζόην βλέπουσιν ἡμέρην; — Non intendo l'incertezza degli interpreti. La locuzione βλέπειν τι significava regolarmente: avere un aspetto simile alla cosa, espressa dall'oggetto: p. es. βλέπειν σκόροδον =avere un cipiglio tanto agro a vedere quanto è la cipolla a gustarla. Qui dunque: avere un aspetto simile alla viva luce del giorno.

[1] Vedi il mio scritto *Ninfe e Cabiri* nel volume *Musica e Poesia nell'antica Grecia*.

Verso 81. — La qualità che Cinna — ossia Eronda — ammira di piú in Apelle è la fedeltà assoluta (ora si direbbe fotografica) nel riprodurre la natura. Il verismo, insomma: principio assai diverso dall'alto idealismo stilistico che ispira la grande arte greca, culmina in Fidia e poi declina, a grado a grado, nell'alessandrinismo. S'intende bene che una simile arte piacesse al verista Eronda; ed anche era quella piú accetta ai suoi tempi.

La punizione invocata da Cinna contro chi non ammira abbastanza Apelle, non può certo valere come stringente confutazione critica. Verrebbe tuttavia la voglia di applicarla a taluni critici moderni: a quelli, per esempio, che ancor ieri proclamavano sconci scarabocchi i quadri del Morelli.

Verso 84 sg. — Il passo non presenta, mi sembra, tutte le difficoltà che ci vedono gl'interpreti. Io dispongo cosí le parole: ἀλλ' ἠπείγετο ᾧ ἐπὶ νοῦν γένοιτο, καὶ θεῶν ψαύειν: ma si affrettava (affrontava) a checché (qualunque soggetto) gli saltasse in mente, anche ad attaccarsi ai Numi. Regolare è la costruzione di ἐπείγομαι tanto col dativo quanto con l'infinito.

Verso 103. — Credo che la buca del serpente (τρώγλη τοῦ δράκοντος) fosse il pertugio di qualche grande salvadanaio, a forma di drago, piantato al suolo, destinato a ricevere le offerte dei devoti.

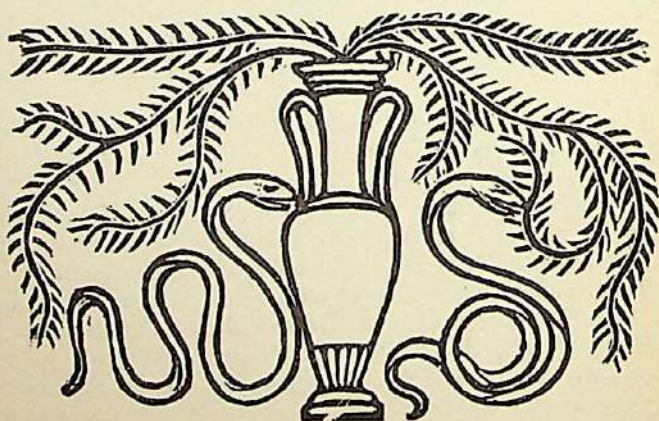
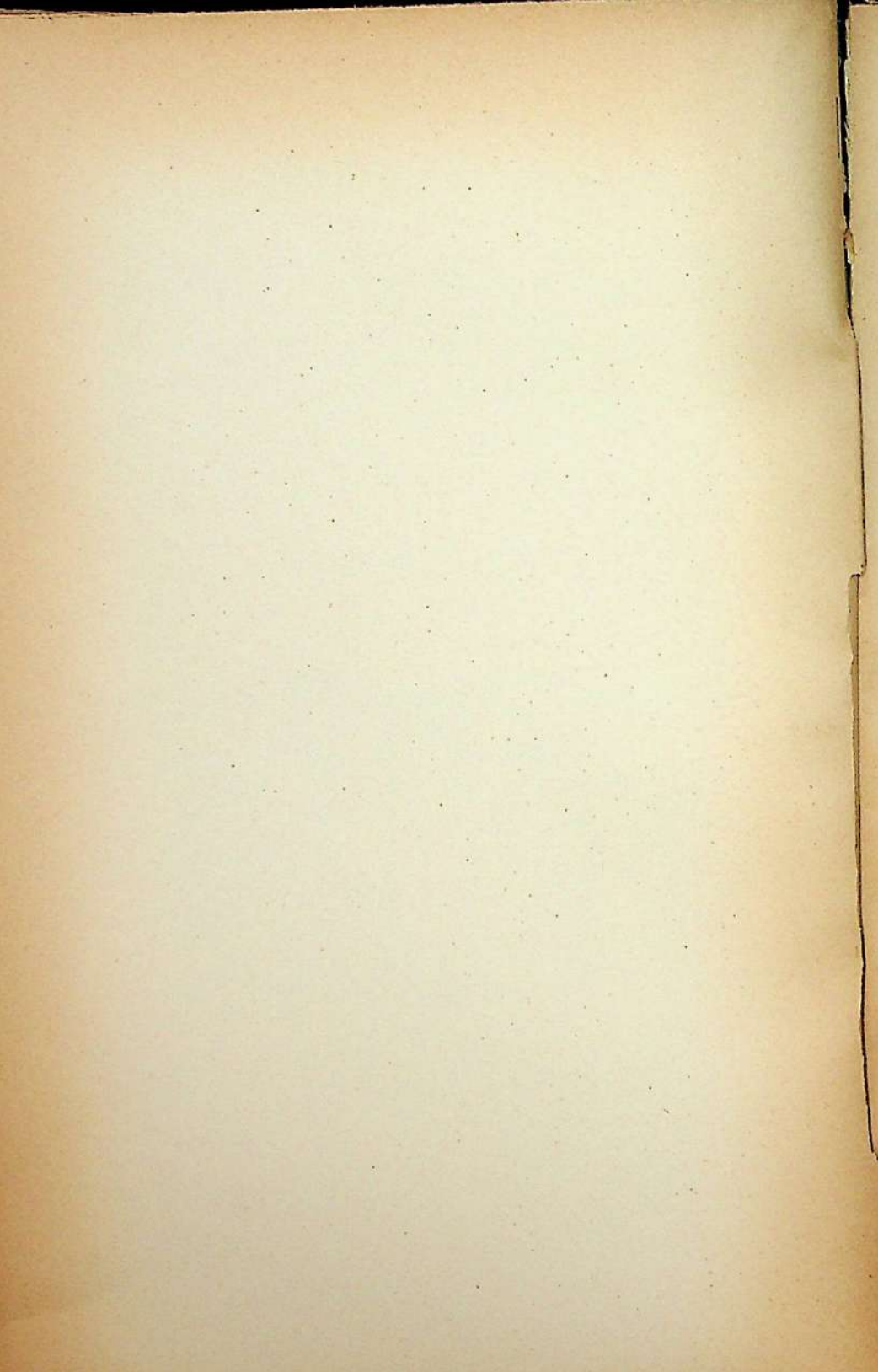
Verso 105. — Traduco « pizza » il vocabolo ψαιστά, che era appunto una focaccia fritta nell'olio. E nell'olio stesso o nel vino si immollava prima di offrirla ai Numi.

Verso 106. — Rendo con « pan santo » il vocabolo ὑγιίη, che era (Ateneo, 115 a, Bekker, *Anecd.*, p. 222) una focaccetta che nei sacrifici si dava ai sacrificatori perché la gustassero.

Questi ultimi versi, d'interpretazione assai scabrosa, hanno dato luogo a numerosissime discussioni. Dico in breve come io intenderei. Il testo dice: καὶ ἐπὶ μὴ λάθῃ φέρειν, αὔτη - τῆς ὑγιίης δῶι. Ma sopra il δωι è aggiunta un λ, che ci permette, credo, di restituire la forma giusta: λῶ. L'amanuense, non conoscendo la forma dorica, la sostituí con un'altra simile e a lui nota.

In questa soluzione m'accordo con Gröneboom e con altri; ma poi intendo diversamente, e colloco le parole cosí: καὶ λῶ μὴ ἐπιλάθῃ τῆς ὑγιίης φέρειν: « e voglio che non si dimentichi della focaccia, di portarla »: espressione sovrabbondante, ma perfettamente greca. E parrebbe che la portassero a casa.

Verso 107. — Questo passo è stato oggetto d'innumerabili congetture. Ed è infatti difficile; ma anche qui, mi sembra che,

senza allontanarci dal testo, se ne possa trovare una spiegazione abbastanza soddisfacente. Io dunque costruirei cosí le parole: (ἐν) ἱροῖσιν ἡ ὑγιίη μέ[ζ]ων ἐστὶ τῆς ἁμαρτίης τῆς μοίρης: nei sacrifici il pane santo vale piú dello sbaglio (oppure, forse meglio: della contrarietà) del destino. Ossia: anche se il destino è contrario, l'efficacia del pan santo è tale, che rimedia a tutto. Il concetto è, s'intende, straordinariamente iperbolico; ma in questo contesto l'iperbole non disconviene: massime se s'intende, come, credo, si deve, che l'espressione sia proverbiale. Anche di ciò tengo conto nel renderla italiana.

MIMO QUINTO

Un dubbio preliminare pesa, nelle discussioni dei dotti, su questo mimo. Qual è lo stato di famiglia dell' eroina Bitinna? Ha una figlia: che dovrebbe far presupporre un marito; ma dal ricordo della festa dei morti (versi 91 e 96) si arguí che nel momento in cui si svolge il mimo questo marito si debba considerare morto. È probabile: il contegno della gentildonna è piuttosto da vedova (vedova da mimo, s' intende).

Vedova e matura. Infatti, quando la schiava Cidilla intercede per il servo, la padrona dichiara chè ascolta le sue preghiere perché le vuol bene come a una figlia, e che l'ha nutrita con le sue mani: insieme s'intende, con la propria figlia. E perché Cidilla avrà, su per giú, 18 anni, Bitinna sarà intorno ai 40: l'età pericolosa.

Pressoché normali erano, nel mondo del mimo, queste relazioni fra la padrona già sul declino e il bello schiavo giovane e robusto. Le ritroviamo, con parecchie giunte, in un mimo, destinato alla scena, scritto in un rotolo di papiro che appartenne ad una compagnia di mimi di Ossirinco del II sec. d. C. (Crusius, *Herondas*, 5ª ediz. pagg. 110-116); e se ne possono ricordare altre repliche (vedi il Gröneboom, il Reich,

etc.): a me pare che siano sfuggiti i due famosi epodi d'Orazio; che probabilmente non furono ispirati alla realtà, bensí alla tradizione mimica. Ne scapiterebbe l'artista, ma l'uomo, certo, ci guadagnerebbe.

La padrona si chiama *Bitinna*: nome che quanto al suffisso trova molte analogie (*Fílinna, Glykinna, Plátinna* etc.), ma quanto al radicale non sembra svelare alcuna esplicita allusione (1).

Strano appare, per un personaggio che, sebbene servo, è, insomma, un seduttore, il nome di *Gàstron*, che non poté significare se non *Pancione*. Forse in greco il nome non ebbe una vibrazione pienamente grottesca, bensí temperata: come potrebbe essere in italiano, per esempio, Panciàtico (e cosí traduco). Ad ogni modo, questo Panciàtico è un tipo assai vivace e ben determinato. Bitinna muore per lui di gelosia, Anfítea è la sua preferita, Miccàle, padrona di un podere, è anch'essa motivo di gelosia per Bitinna, la fantesca Cidilla intercede per lui come per un proprio fratello. È, insomma, il classico gallo della Checca.

Tanto lui quanto la padrona sono dunque tratteggiati con gran finezza: e, ciò che piú vale, mediante tratti indiretti, che nascondono l'arte e dànno all'opera l'illusione della libertà e della vita.

(1) Ricordo, per altro, che *Bittò* si chiamavano una famosa lesbica (*Antologia Palatina*, 20) ed una cortigiana (ib., VI, 47 e 48).

LA GELOSA

PERSONAGGI

BITINNA, donna matura, innamorata di
PANCIÀTICO, schiavo, amante di Anfítea.

ROSSO, servo CIDILLA, serva prediletta	di Bitinna

SCENA

L' atrio della casa di Bitinna.

BITINNA

Di', Panciàtico, l'hai tanto pletòrico,
che non ti basta lavorar di groppa
con me, ma dormi pure con Anfítea,
la figlia di Menóne?

PANCIÀTICO

Io con Anfítea?
5 Io vista quella femmina? Bitinna,
ogni giorno scavízzoli pretesti.
Son servo: fa di me quel che ti piace;
ma non succhiarmi il sangue giorno e notte.

BITINNA

E che lingua, per giunta, ti rimpasti!
10 Cidilla, Rosso dov'è andato? Chiàmamelo.

ROSSO

Che c'è?

BITINNA

Legami questo. Ti vuoi smuovere?
Sciogli la fune della secchia, spícciati! —
Se non ti concio per le feste, e non
ti mostro a tutto il borgo, per esempio,
15 non chiamarmi piú donna. Ma la colpa
non è forse del Frigio? È mia la colpa.
Io t'ho considerato uomo, Panciàtico.
Ma se allora ho sbagliato, ora in Bitinna
non troverai la grulla che tu immagini.

A Rosso.

20 Sfilagli, presto, la casacca, e legalo.

PANCIÀTICO

No, no, Bitinna! Eccomi ai tuoi ginocchi...

BITINNA

Giú le vesti, dico io! T'hai da convincere
che sei servo; per te buttai tre mine,
che maledetto sempre sia quel giorno
25 che t'ha condotto qui. — Rosso, finisce
che ne buschi anche tu. Vedo che fai
tutto, anziché legarlo. Fa' che i gomiti
si tocchino l'un l'altro: stringi, ségaglieli!

PANCIÀTICO

Bitinna mia, questa scappata pàssamela:
30 uomo sono, ho sbagliato. Ma se un'altra
volta mi cogli a far ciò che non vuoi,
fammi bollare.

BITINNA

Falle con Anfítea,
e non con me queste moinerie:
con lei ti ci sciorini: io, come fossi
35 il nettapiedi...

ROSSO

Eccolo qua legato
come va.

BITINNA

Bada che non sciolga i lacci
di nascosto. Conducilo all'ergàstolo
da Ermóne, e di' che glie ne appioppi mille
sopra la pancia, e mille sul groppone.

PANCIÀTICO

40 M'ammazzerai senza chiarir, Bitinna,
se sono accuse vere o se son fròttole?

BITINNA

Che hai detto or or, con la tua propria lingua?
« Bitinna mia, questa scappata passamela. »

PANCIÀTICO

Volevo che sbollisse la tua collera.

BITINNA

A Rosso.

45 Ehi, tu, Rosso! T'imbamboli a guardarmi,

e non lo porti ove t'ho detto?

Alla fantesca.

Péstagli

tu, Cidilla, quel grifo di birbone.
Drecóne, e tu, dovunque lo conduca,
stammigli alle calcagna. — E tu, ragazza,
50 dàgli uno straccio, a questo maledetto,
che ci si copra quella coda sozza,
e non si mostri ignudo in piazza. Rosso,
a te ti dico la seconda volta
quello che devi dire a Ermóne: mille
55 di qui, mille di lí. Capito? Vedi
che se tu trasgredisci tanto tanto,
pagherai capitali ed interessi
del tuo. Cammina. E non lo far passare
presso al podere di Miccàle; va
60 per la diritta.

Il gruppo si allontana.

Oh che mi viene in mente!

A Cidilla.

Chiamali! Corri! Chiamali, ragazza,
prima che sian troppo lontani.

CIDILLA

Rosso!

Ti chiama! Sordo! Bindolo! — Diresti
ch'egli trascini un ladro di sepolcri,
65 non un collega. Vedi, Rosso, che
come tu lo trascini alla tortura,
fra cinque dí Cidilla ti vedrà
con queste luci, in casa Pariepatta

a consumar coi tuoi stinchi quei vaghi
70 gambieri Achei che deponesti ieri.

BITINNA

Coso, ehi, ritorna qui, sempre tenendolo
legato come ora lo tieni, e chiamami
Còside il bollatore: venga qui
con l'inchiostro e con gli aghi: uno dev'essere
75 il suo viaggio, e i suoi colori cento.
Appendetelo adesso alla mordacchia:
cosí: Davo ha la sorte che si merita.

CIDILLA

Mammetta, no, lascialo andar, per oggi,
te ne scongiuro in nome di Batilli
80 tua: possa tu vederla entrare in casa
d'un bel marito, possa palleggiare
i nipotini fra le braccia. Questa
sola scappata, ti scongiuro, pàssagliela.

BITINNA

Cidilla, no, non mi seccate, o scappo
85 da questa casa. Io perdonare a un servo
da sette al soldo? E poi, chi m'incontrasse,
avrebbe torto di sputarmi in faccia?
No, per la somma nostra Dea! Non sa
d'esser uomo: ma presto lo saprà,
90 quando avrà quella scritta impressa in fronte.

CIDILLA

Ma oggi è la vigesima, e fra quattro
giorni son le Gerènie.

BITINNA

E sia, ti lascio,
per oggi. E tu ringrazia questa: ch'io
le voglio bene al pari della mia
95 Batilli: l'ho tirata su con queste
mani. Ma quando avremo celebrate
le libagioni pei defunti, dopo
questa festa, verrà la festa tua.

NOTE AL MIMO QUINTO

Verso 16. — I commentatori intendono che qui si alluda al proverbio già udito nel mimo II, v. 100: Φρὺξ ἀνὴρ πληγεὶς ἀμείνων καὶ διακονέστερος. Ma non vedo come possa attagliarsi al contesto; e d'altronde da questo proverbio non si potrebbe derivare l' οὐχὶ μᾶλλον Φρύξ; —: le locuzioni proverbiali si citano inalterate (non si potrebbe dire: « tanto va la gatta al prosciutto » invece che « al lardo », etc.).

A me sembra che qui il proverbio abbia valore di anticipazione interrogativa alla affermazione che subito segue: 'Εγὼ αἰτίη τούτων. Nella forma comune l' interrogazione sarebbe stata: ἀλλὰ τίς αἰτία; — ma invece di usare questa espressione, Bitinna ricorre ad un proverbio che la equivale: « Non sarà stato piuttosto il Frigio? ». Gli schiavi frigi erano, lo sappiamo, fra i piú malveduti e sospetti; e s'intende come poté sorgere la locuzione, nella quale è una punta d'ironia contro la tendenza dei Greci a far ricadere qualsiasi colpa su le spalle di quei paria (cfr. il nostro « governo ladro »); e non è impossibile che fosse in origine la battuta di qualche dramma.

Verso 17. — Lo schiavo era considerato una cosa e non un uomo; Bitinna dichiara dunque d'avere equivocato innalzando Panciàtico al suo talamo. Le tre mine che egli era costato (verso 23) corrispondevano, su per giú, a 250 lire.

Verso 37. — Il vocabolo che rendo con ergastolo, in greco è *zètreion*: che era una prigione per gli schiavi; ma non sappiamo

con precisione di qual carattere né se fosse pubblica, oppure privata, come intendono alcuni, inducendone che se Bitinna aveva una prigione di proprio doveva essere signora grande.

Verso 46. — Leggo, con Headlam, θλῇ, invece dell' incomprensibile οδῇ del papiro.

Versi 58-59. — Non credo che « passare per il podere di Miccàle » potesse essere locuzione proverbiale. Evidentemente, per andare all'ergastolo, c'era una via piú lunga, che passava dinanzi a quel podere, ed una piú breve. Bitinna impone la seconda. La espressione, che conferisce alla scena certa vivacità e illusione di realtà, era usata da altri poeti. (Cfr. Aristofane, *Vespe*, 1432; *Pace*, 1155 etc.). Ma anche potrebbe essere che qui avessimo un altro tócco per dipingere il carattere di Bitinna. La ragione addotta per evitare la casa di Miccàle sarebbe la smania di sollecitare la punizione: la vera sarebbe la gelosia.

Verso 68. — In casa Pariepatta. - Rendo cosí il παρ' Ἀρτιδώρῳ. Il nome Ἀντίδωρος, secondo etimologia, significava: dono reciproco. Rosso — dice Cidilla — godrà fra poco lo stesso trattamento che oggi sovrasta a Panciàtico, e al quale egli coopera con tanto zelo. I « vaghi schinieri achèi » sono i ceppi con cui si legavano i piedi degli schiavi. Rosso li aveva deposti appena il giorno avanti.

Verso 75. — Panciàtico dovrà esser bollato cosí generosamente da apparirne variopinto: analogamente dovrà sembrare versicolore come una biscia il discolo Còttalo (Mimo III, v. 101-2). E la degna matrona contrappone la molteplicità dei colori alla unicità del viaggio che deve compiere il bollatore.

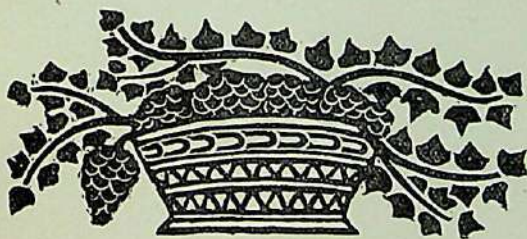
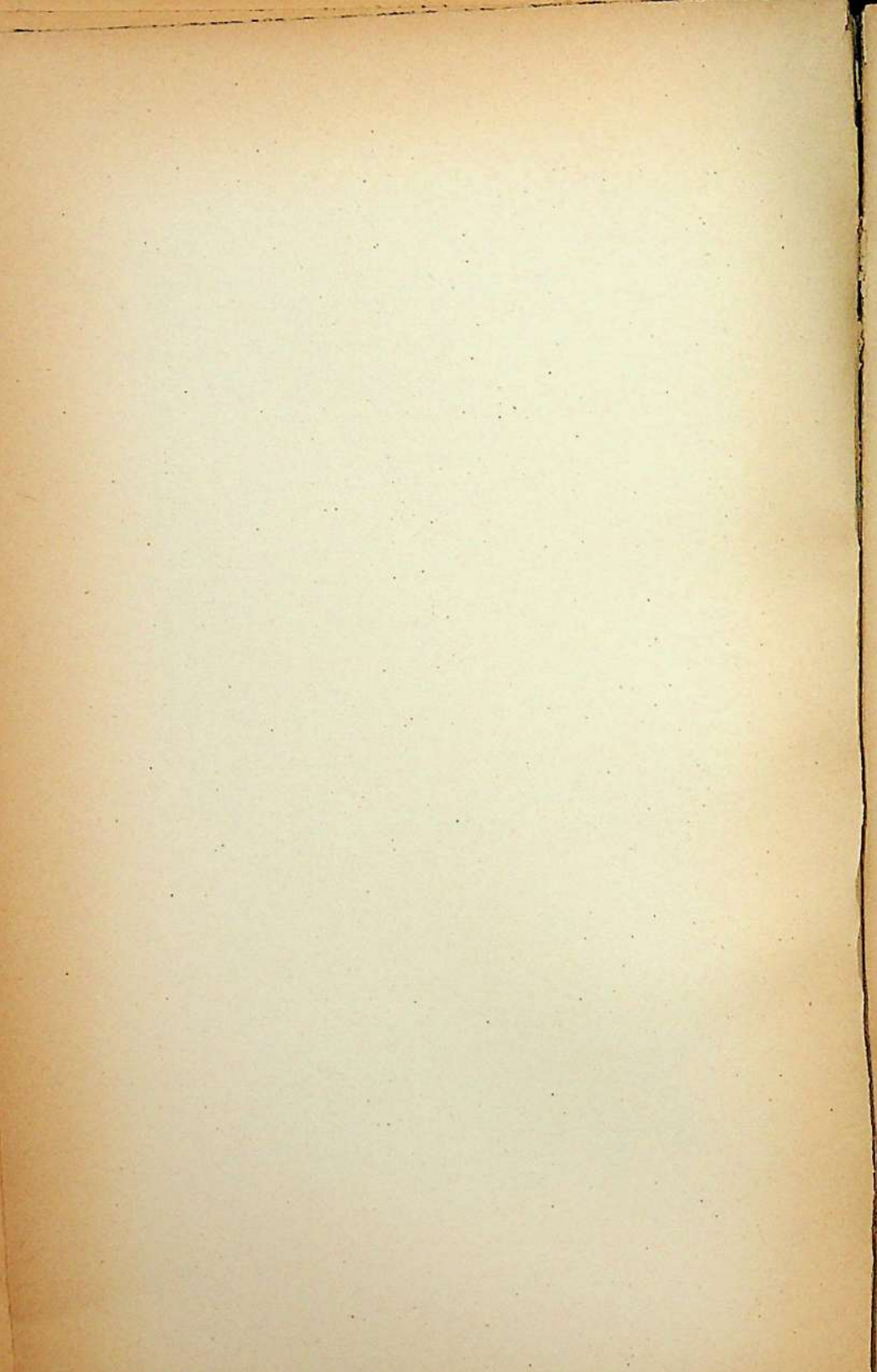
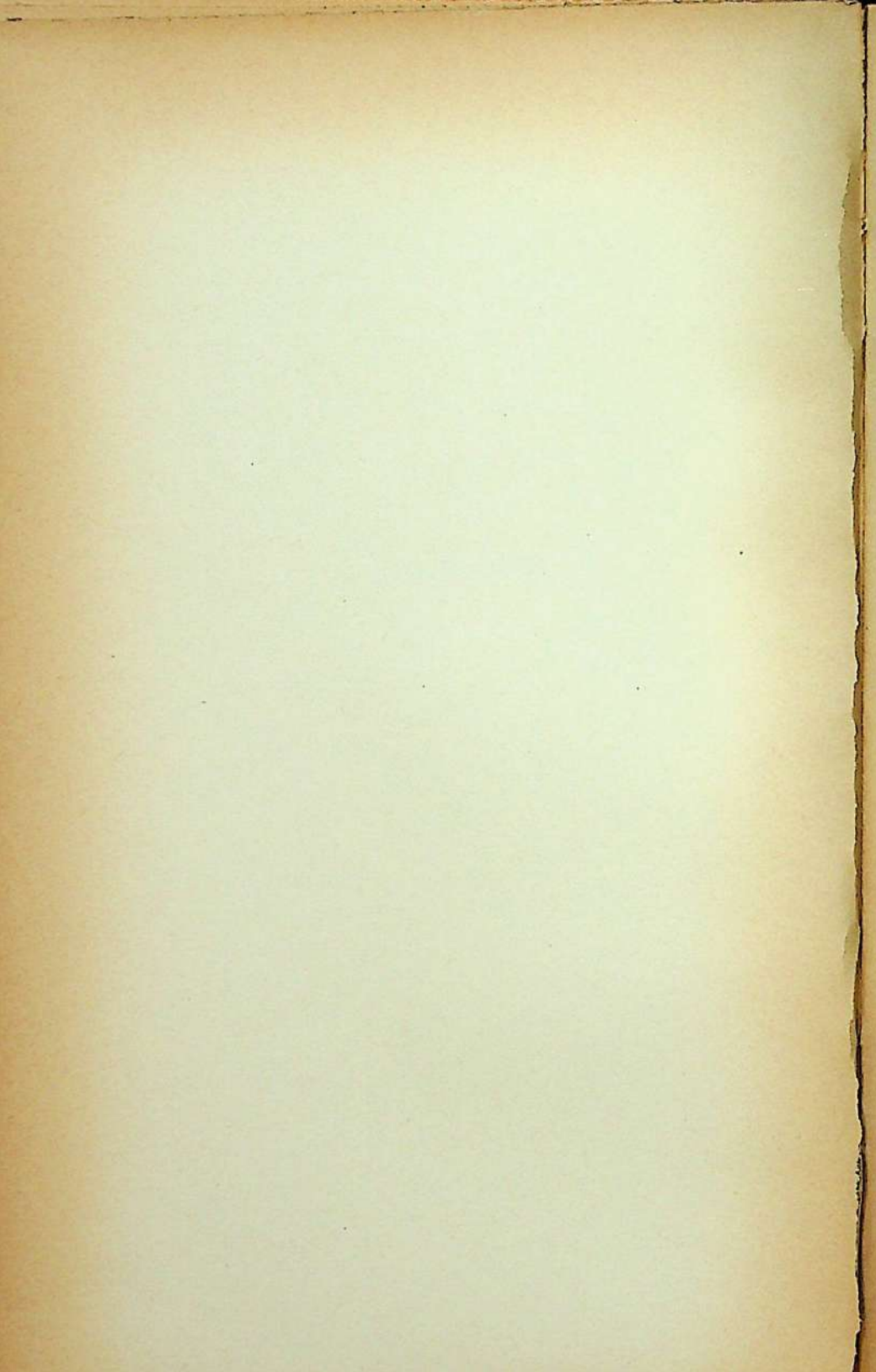
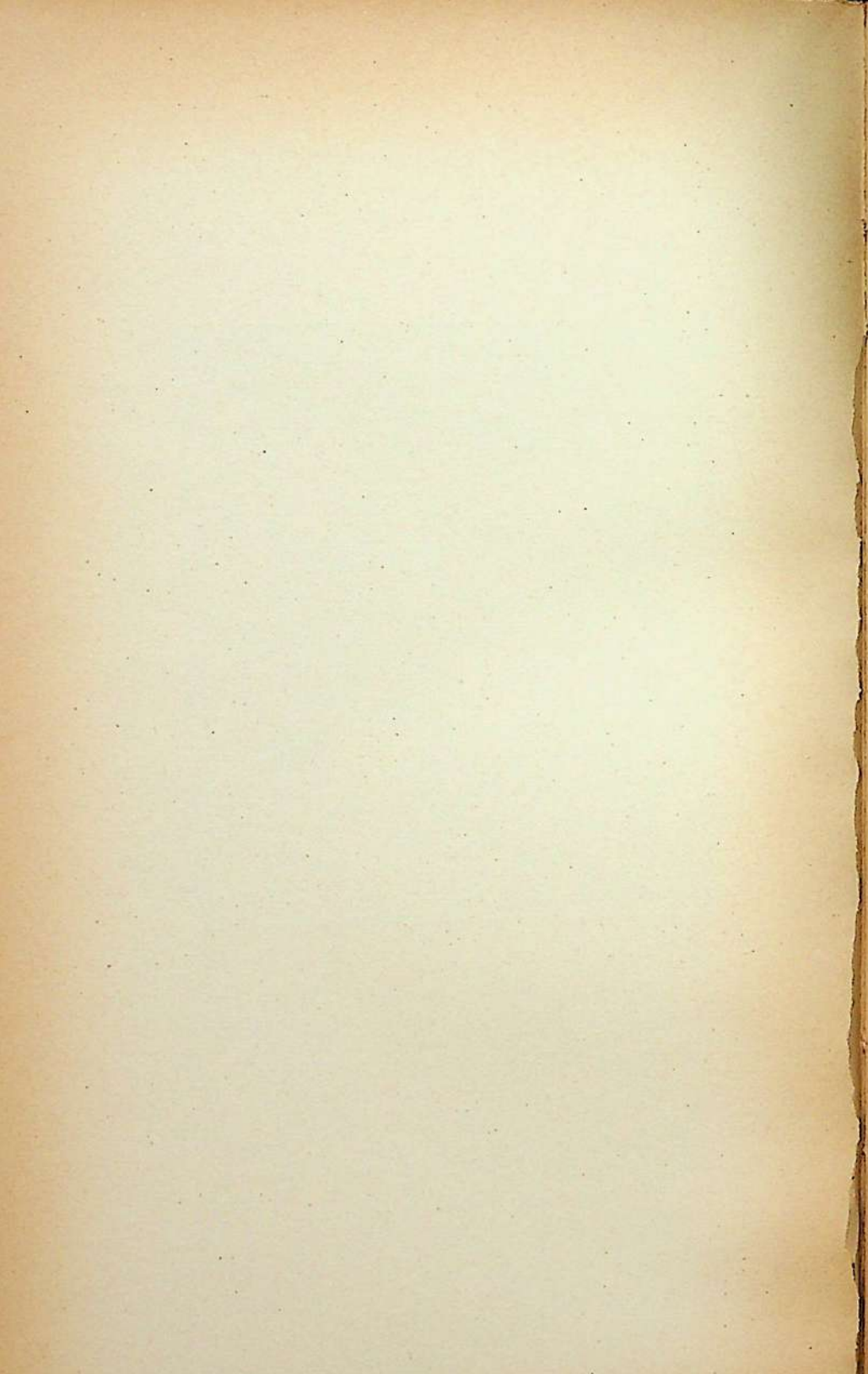
Verso 76. — Appendetelo alla mordacchia. - Il testo dice: κατηρτήσθω οὕτω κατὰ μυός. Il μῦς appare in un senso non esemplificato ma ovvio. Nell' idillio III (85), Lamprisco minaccia Còttalo: πρός σοι βαλέω τὸν μῦν τάχ' ἢν πλέω γρύξῃς: dove μῦς ha indubbiamente il significato di « bavaglio » o simili. Un bavaglio solido e perfezionato, col quale sembra che le vittime si potessero anche appendere (Erodoto, III, 14). E un preliminare alla minacciata bollatura era questa sospensione, una delle tante torture che sembra fossero predilette ai giorni d'Eronda.

Davo era, nel mondo della commedia, il prototipo dello schiavo briccone e intrigante, che credeva di non aver fatto nulla di buono se non aveva imbrogliato tre volte il padrone (Galeno, *De nat. fac.*, I, 17). Sulla condotta dei servi è classico il luogo di Aristofane ne *Le Rane*, fra il servo di Diòniso e quello di Plutone.

Verso 84. — Crusius osserva con umorismo che la novella vampata d'infinto sdegno è accesa in Bitinna dalla visione propostale di divenir nonna.

Verso 90. — Inutile tentar d'indovinare quale scritta vagheggi Bitinna per la fronte del suo schiavo. Di varissime fogge erano le bollature: da una lettera (iniziale della colpa commessa) ad una parola, ad una frase, parrebbe. Fra i molti luoghi degli antichi ne ricordo uno di Petronio (103): « *Implevit Eumolpus frontes utriusque ingentibus literis et novum (notum?) fugitivorum epigramma per totam faciem liberali manu duxit* ». Dove si usa la parola epigramma appunto come in Eronda: ἐν τῷ μετόπῳ τὸ ἐπίγραμμα ἔχων τοῦτο.

Verso 92. — Le feste Gerènie, di cui si trova menzione solo in questo passo di Eronda, si celebravano, come appare dal verso 97, in onore dei defunti. Anche i giorni che le precedevano erano, si vede, considerati sacri. Piú che sacro quello in cui si svolge il nostro mimo: il 20 del mese; che, al pari del 7, era sotto la protezione d'Apollo.

Verso 94. — Vera è la sua tenerezza per Cidilla; e si ricava dalla libertà con cui la ragazza si rivolge alla padrona. Ma questa ora ne esagera l'intensità, per meglio giustificare la propria debolezza erotica. L' un tratto e l'altro sono due felici tócchi aggiunti alla pittura del tipo. Tirate le somme, Bitinna è — come in gran parte le erotiche — una buona pasta. E nessun lettore trepiderà per le ultime minacce che essa rivolge a Panciàtico.

MIMO SESTO

Il soggetto di questo mimo non ha proprio bisogno di commenti né discussioni: e c'è voluta una dabbenaggine davvero filologica per enunciare l'ipotesi che qui si ragioni di un anodino oggetto di teletta.

Non è tuttavia senza interesse osservare come queste donnette, che sembra appartengano alla categoria delle « signore per bene », nelle loro confidenze siano piú sfacciate della cortigianetta di Luciano (*Etère*, V), che, trovandosi a ragionare d'un argomento simile, vela le sue parole di molte reticenze: « Non mi domandar particolari, non te ne posso dare: son cose brutte ».

Ma, brutte o belle, sembra che il gingillo di cui qui si ragiona fosse uno dei ferri del mestiere delle donnine allegre. Filíta di Samo, poeta ignoto de *La Corona* di Melèagro, scriveva per una di esse il seguente epigramma dedicatorio (A. P. VI. 210):

AD AFRODITE

A cinquant'anni e piú giunta Nicia, maestra d'amore,
nel santuario appese della Diva di Cipro

i sàndali, ed i ricci del crine, ed il lucido specchio
tuttor chiaro e fedele, e una ricca cintura,

e quei gingilli che dire non puoi con espressa parola,
ma che pur del corredo di Cípride fan parte.

CONFIDENZE D' AMICHE

PERSONAGGI

CORITTO, donna giovane.

METRO, amica di Coritto.

LA FANTESCA DI CORITTO.

SCENA

Una stanza della casa di Coritto.

CORITTO

Metro! Che aspetti? Siedi.

Alla fantesca.

Àlzati, cosa,
porta una scranna alla signora. Tutto
le devo dire io. Da te non alzi
una piuma, poltrona. Ho in casa un sasso,
5 non una serva. Quando poi spartisco
il farro, conti i chicchi; e se ne casca
uno, brontoli tutto il santo giorno,
e t'arrovelli, da venire in uggia
perfino alle pareti. — Ora che serve
10 la spolveri, la lustri? Attacca un voto
alla signora: senza lei dovresti,
ladra, gustar le mani mie, se pizzicano!

METRO

Porti, Coritta mia, lo stesso giogo
ch'io porto: come te mi devo struggere

15 per queste maledette, ed abbaiare
come una cagna, notte e dí. Ma senti
perché sono venuta.

CORITTO

Alle fantesche.

Andate al diavolo,
fuori dai piedi, rimbambite, orecchie,
lingue e ribotte, che non altro siete.

METRO

20 Dimmi la verità, te ne scongiuro,
Coritto bella: chi te l'ha cucito
quel gingillo scarlatto?

CORITTO

Dove l'hai
veduto, Metro, dimmi?

METRO

In mano a Nòsside,
la figliuola d'Erinna, ieri l'altro.
25 Bel regaluccio, sai.

CORITTO

Nòsside? E dove
può averlo preso, lei?

METRO

Se te lo dico,
mi comprometti?

CORITTO

Quanto ho cari gli occhi,
no, Metro: quello che dirai, nessuno
l'udrà mai dalla bocca di Coritto.

METRO

30 Èubole glie l'ha dato, la figliuola
di Bita; e le raccomandò che niuno
mai lo sapesse.

CORITTO

Ah, donne! Quella donna
sarà la mia rovina. E io, che, a furia
d'esser pregata, mi lasciai piegare,
35 e glie lo diedi prima di servirmene
io stessa! E quella, come fosse roba
trovata, lo dispensa a dritta e a manca.
Tanti saluti a certe amiche! Vada
a trovarsene un'altra, in vece mia,
40 d'ora in avanti. L'ha prestato a Nòsside!
A quella, per mio conto — ora ne dico —
Adrastèa non mi senta — una un po' grossa, —
ne avessi mille, non glie ne darei
neppur uno, neppur fosse marcito.

METRO

45 Eh, non ti far saltare così subito,
Coritto mia, la mosca al naso, appena
senti un discorso che ti garba poco.
Tollerante dev'essere una femmina
di garbo. — Ma sono io, con le mie chiacchiere,

50 la cagione di tutto. Mi dovrebbero
tagliar la lingua. — Ma di' su, quel coso
che t'ho già mentovato, chi te l'ha
cucito? Via, se mi vuoi bene, dimmelo.
Perché mi guardi e ridi? Vedi Metro
55 la prima volta? O cosa mai t'esilara?
Non mi dire bugia, Coritto bella,
dimmi chi l'ha cucito, te ne supplico.

CORITTO

C'è bisogno di suppliche? Lucrino
me l'ha cucito.

METRO

Chi Lucrino? Spiègati.
60 Ce n'è due, dei Lucrini. Uno, con gli occhi
cilestrini, il vicino di Mirtàlina,
la figlia di Cilètide; ma questo
non cuce il plettro d'una lira. L'altro
che sta presso il casone d' Ermodòro
65 sbucando dalla piazza, un tempo sí,
era qualcuno: adesso è rammollito.
Se ne serviva un tempo la buon'anima
di Cilètide: viva il suo ricordo
fra quanti la conobbero...

CORITTO

Non è
70 né l'un né l'altro, Metro mia, di questi
che dici tu. Questo è venuto d'Èritre
o di Chio, non so bene: è calvo e piccolo.
Lo diresti Prassíno: un fico e un fico

non somiglian cosí; ma quando parla,
75 senti ch'egli è Lucrino, e non Prassíno.
Lavora in casa, e vende di soppiatto:
già, non c'è uscio che non senta i brividi
pei gabellieri. — E che lavori! Quali
li farebbe Minerva. Li diresti
80 di mano della Dea, non di Lucrino.
Quando io li vidi, Metro mia, — ché due
me ne venne a portare — mi schizzarono
gli occhi fuor della testa, per la fregola.
Neppur gli uomini rizzano a quel modo —
85 siam sole, è vero? — i bischeri. E non basta.
Per morbidezza, è un pisolo: le guigge
non sono cuoio, sono lana: cercalo,
ma un cuoiaio altrettanto benemerito
delle femmine, no, non lo scavizzoli.

METRO

90 E allora, perché mai farti scappare
l'altro?

CORITTO

Che cosa non ho fatto, Metro
mia! Che moine non ho messe in opera!
Baciato l'ho, lisciato sulla piazza,
gli ho mesciuto vin dolce, accarezzato:
95 tranne che farmi cavalcare, tutto.

METRO

Se lo chiedeva, bisognava fare
anche codesto.

CORITTO

Bisognava certo;
ma non ci fu comodità: ci stava
lí tra i piedi la serva di Bitata,
100 a macinare. Ah, quella donna, per
non cavar quattro soldi, non fa mai
scalpellar la sua mola, e notte e giorno
sfrega la nostra, e l'ha ridotta in polvere.

METRO

E come mai t'è venuta a pescare
105 in questa strada? Non mi dir bugia,
Coritto cara.

CORITTO

L'ha mandato Artèmide:
la figlia di Candàte il conciapelli:
gli ha dato l'indirizzo.

METRO

Ah, quell'Artèmide!
Appena ha in corpo un dito di vinello
110 di Roccaruffia, fa qualche scoperta.
Ma dal momento che non c'era verso
d'averli tutti e due, dovevi farti
dire chi aveva accaparrato l'altro.

CORITTO

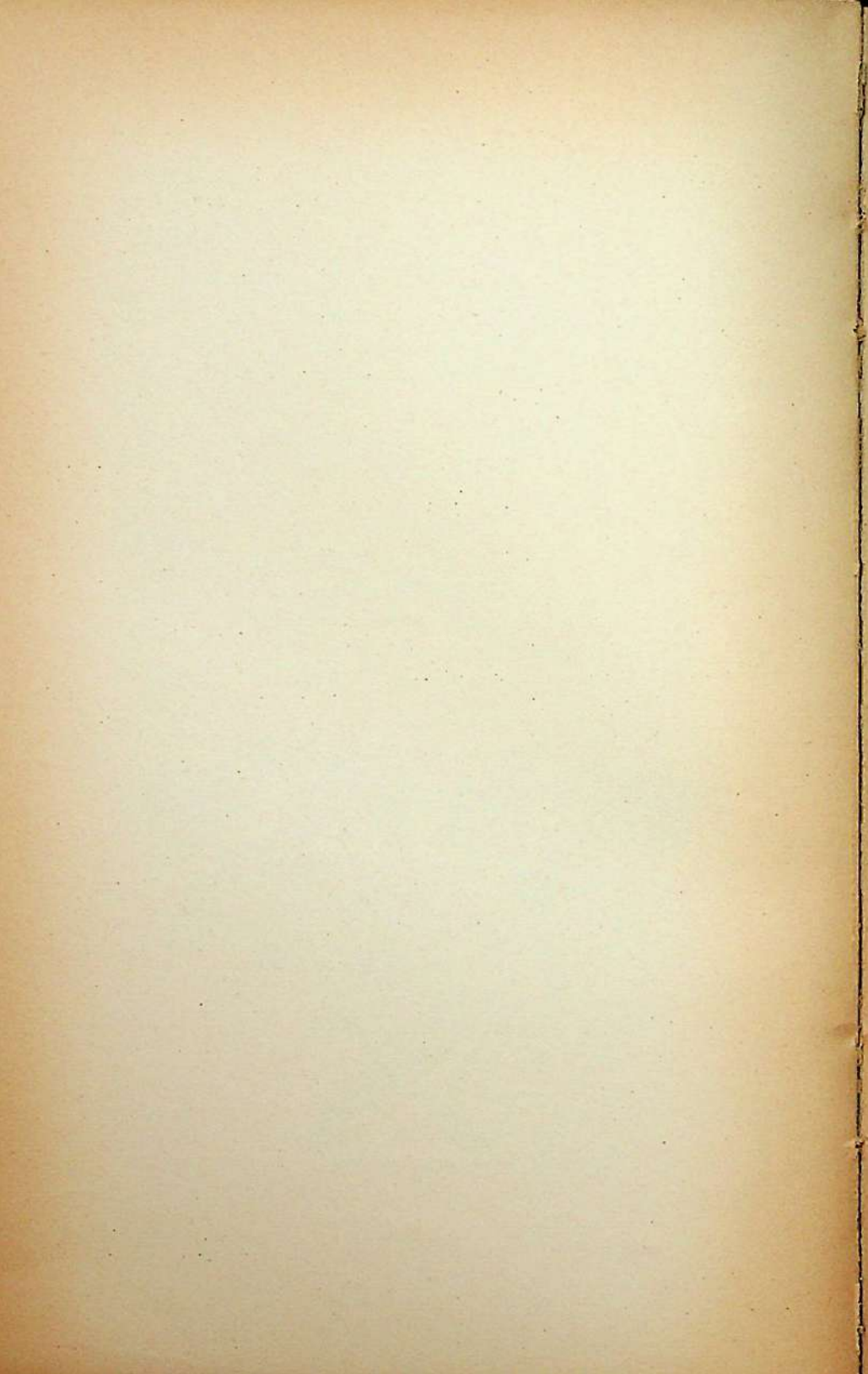
Lo coccolai. Ma lui giurò che mai
115 non me l'avrebbe detto. Eh, non è donna,
Metro mia bella.

METRO

E alla casa d'Artèmide,
per che via ci si va? Voglio vedere
da me, che tipo è quel Lucrino. — E stammi
bene, Coritto. C'è qualcuno che
120 sente appetito. Io filo.

Esce accompagnata dall'amica, che poi
si rivolge alla custode del pollaio.

CORITTO

Ehi, cosa, tu,
chiudi la porta, gallinaia, e conta
se le galline ci son tutte; e buttagli
del grano da beccare. Adesso i ladri,
se pur le nutri in seno, te le rubano.

NOTE AL MIMO SESTO

Verso 22. — Questo « gingillo scarlatto », che in Aristofane è *òlisbos*, qui, con nuova designazione, vien chiamato ***baubón***. E secondo una tradizione assai diffusa, *Baubó* era una vecchia nutrice di Demetra, che quando la Dea era afflitta per la scomparsa di Persèfone, riuscí a farla ridere con un gesto indecente. Ma poi divenne una specie di spauracchio; e allora s'intravede per quale trapasso ideologico poté dar nome all'oggetto di cui qui si ragiona. Pare che se ne ragionasse anche in altri mimi: in uno, per esempio, di Sofrone (24): dove era chiamato *conchylíon* (κογχυλίων · χηρᾶν γυναικῶν λίχνευμα).

Ai moderni che si scandalizzassero per la depravazione di simili costumi, si addita un luogo assai noto delle *Mémoires d'une femme de chambre* del Mirbeau: o, magari, la vetrina di qualche negozio di Parigi.

Verso 42. — Adrastèa era un epiteto di Nèmesi; ed anche esisteva come divinità a sé, specie nelle città asiatiche. Coritto teme che possa adirarsi per l'intemperanza delle sue parole.

Verso 49. — Di garbo. - Rendo cosí il κρήγυος: nel quale aggettivo, ai tempi d'Eronda, c'era una anche piú grande sfumatura di eccellenza, di bontà, di virtuosità remissiva e pudica. E, certo, l'amica di Nòsside è in perfetta buona fede applicando all'amica e a sé stessa il decoroso aggettivo. Anche oggi una « signora della società » per quante possa dirne e farne, sempre rimane « della società ».

Verso 58. — Lucrino è, nel testo, Cerdone; e non sarà il medesimo che è protagonista del mimo VII. Ma è questione di me-

nomo rilievo. Cerdone (*kérdos*=lucro) era nome assai comune per operai.

Verso 63. — Ἀλλ' οὗτος οὐδ' ἂν πλῆκτρον ἐς λύρην ῥάψαι. Sul significato letterale non c'è dubbio; ma per quanto io sappia, nell'antichità non è menzione di plettri di cuoio; né parrebbe che potessero servire. Il Laloy intende che si parli d'una listerella di cuoio con la quale il plettro fosse assicurato allo strumento; ma non mi pare che il testo si adatti a simile interpretazione. Si può pensare che esistessero plettri foggiati con una delle solite materie dure — avorio, corno, tartaruga, legno —, e poi coperti di cuoio perché il suono riuscisse piú morbido. L'ufficio medesimo che compiono nel pianoforte i feltri sui martelletti.

Verso 64. — Il casone: rendo cosí il greco *synoikía*: casa dove abitavano piú famiglie, pagandone l'affitto, opposto ad *oikía*, dove abitava una sola famiglia.

Verso 77. — Nella maggior parte delle città greche esistevano tasse (*epònia*) su qualsiasi oggetto messo in vendita.

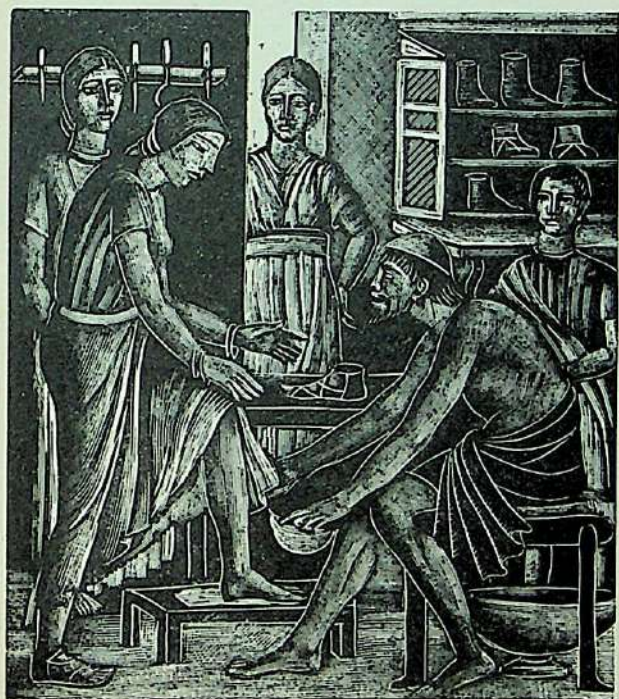
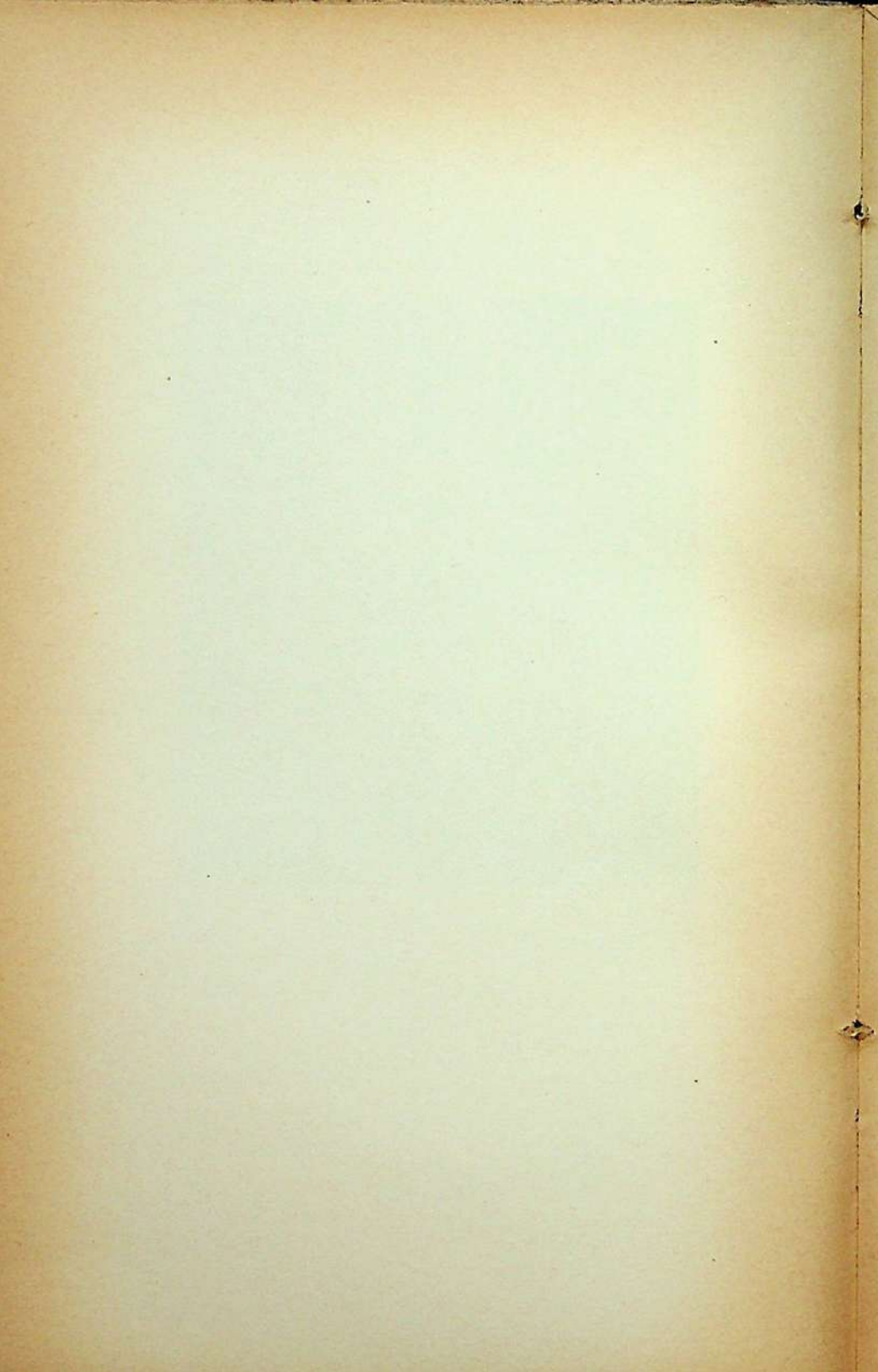
Verso 100 sg. — La màcina era composta di due pietre sovrapposte e scabre. Quando per il lungo uso erano divenute lisce, non servivano piú; e bisognava pagare chi le scalpellasse per rendere ad esse la necessaria asperità.

Verso 109 sg. — Il papiro reca: πρόσω πιεῦσα τὴν προκυκλίηνθα; e sopra una correzione illeggibile. Tra i critici prevale la correzione Θαλλοῦν, che costringe a mutare il πιεῦσα in ποεῦσα: supera (πρόσω ποιεῖν) la ruffiana Tallo. Ma la correzione convince poco, e il passo ne riesce oltremodo frigido. Accetterei piuttosto la integrazione dell'ultima parola in θάμνη =vinetto (Blass), o in στάμνη =vino (Knox); e intenderei προκυκλίη come un astratto di προκυκλίς: ruffianesimo; e leggerei: πιεῦσα προκυκλίης θάμνην: quando abbia bevuto un vinello di ruffianesimo [1]; ossia, quando abbia gustato un guadagnuccio da mezzana [2]. Concetto ed espressione sarebbero del piú schietto spirito mimico.

Verso 119. — Questo qualcuno sarebbe il marito. Il motivo appare sviluppato nel finale de *Le siracusane* di Teocrito.

[1] Per l'espressione, vedi Aristofane, *Acarnesi*, 276: Φαλῆς Φαλῆς — ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης — ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσει τρύβλιον.

[2] Viene alla mente un luogo famoso di Orazio, *Satire*, II, V, 81: *quae si semel uno — de sene gustarit tecum partita lucellum — ut canis a corio numquam absterrebitur uncto.*

MIMO SETTIMO

Questo mimo, come è il migliore dal lato artistico, cosí è dei piú chiari: non c'è battuta del bravo Cerdóne che non riesca anche oggi vivace e comprensibile; e l'esegeta si può trarre da parte.

Solo riescirà utile qualche precisa indicazione sul valore delle antiche monete, per valutare al punto giusto le pretese dell'abile calzolaio.

Nel sistema monetario dell'antica Grecia, il talento valeva sessanta mine, la mina cento dramme, la dramma sei oboli.

E siccome il talento di argento, stimato secondo il suo peso, varrebbe oggi circa 5870 lire, la mina ne varrebbe circa 98, la dramma 0,98, l'obolo 0,16.

Altra moneta comunissima era lo statère d'oro, che valeva venti dramme d'argento; e il daríco, persiano, anche d'oro, e che valeva anch'esso, presso a poco, venti dramme.

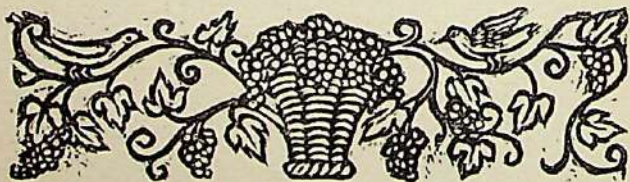
Ed ora, facciamo un po' di còmputo. Del primo paio di sandali, Cerdóne chiede pari pari una mina, cioè quasi cento lire. Il primo paio che comperano, lo lascia per tre daríci. Il daríco, abbiamo visto, valeva venti dramme; ma perché poco sopra dalle parole di Cerdóne risulta che quattro daríci valgono piú di cinque statèri, cioè quasi 100 lire, dobbiamo

supporre che in questo momento lo statère scapitasse di fronte al darico, e che questo valesse un po' piú di 25 dramme. Sicché Cerdóne lascia il suo paio di scarpe per una ottantina di lire.

Ma questi non erano i prezzi piú alti. Cerdóne dice che la sola pelle di un altro paio di scarpe gli è costata tre mine, cioè trecento lire. Sofisticando si potrebbe intendere differentemente, ma è inutile. Quando si tratta di spararle grosse, Cerdóne non si tira indietro. Certo è che chiede sette daríci, ossia centottanta lire, a quella donna che s'è fermata a curiosare e sghignazzare sulla porta di bottega.

Ma quanto valevano cento lire, a tempo di Cerdóne? — Per avere un'idea giusta bisogna cercare i dati negli altri mimi d'Eronda. E, purtroppo, non si raccoglie molto. Tuttavia vediamo che un mantello fine da uomo valeva tre mine, cioè tre volte tanto le scarpe. In questo confronto, le scarpe erano dunque anche piú care di adesso. Con la medesima somma si comperava uno schiavo; ma è questa una merce che c' illumina poco.

Concludendo, in Còo, cioè, stringi stringi, in provincia, i prezzi non erano troppo differenti da quelli d'oggi.

Per confortarci, possiamo osservare che circa tre secoli dopo, ai tempi di Luciano, c'era stato un ribasso enorme, e il prezzo corrente d'un elegante paio di stivalini da donna era di due dramme, neanche tre delle nostre lire.

IL CALZOLAIO

PERSONAGGI

CERDÓNE, calzolaio.

FURETTO }
FEDELE } garzoni di bottega.

METRO, cliente di Cerdóne.

AMICHE DI METRO.

UNA DONNETTA che non parla ma sghignazza.

SCENA

La botteguccia di Cerdóne.

METRO

Queste bimbe, Cerdóne, io t'ho condotte,
se avessi qualche bel lavoro, degno
d'esser veduto, delle mani tue.

CERDÓNE

Non avrai fatto i passi invano, Metro.
5 E grazie a te.

Si volge ai garzoni.

Porti o non porti fuori
alle signore lo sgabello grande?
Furetto! dico a te. Dormi? — Fedele,
pestagli il muso, tu, sinché non abbia
smaltito il sonno. O segagli la gobba,
10 quella bellezza, e appíccagliela al collo.
Svelto, scimmiotto! Muovi quelle gambe,
se non vuoi che ti dia qualche lezione
piú salata dell'altre. Ora le spolveri,

fannullone? Ti spolvero io le chiappe,
15 te le scardasso. — Metro, accomodatevi. —
Fedele, adesso apri il cassetto alto...
No, non codesto: quello sopra. Svelto,
e porta giú di quei capolavori
del buon Cerdóne che vi dà la pappa. —
20 Ah! Che lavori, Metro mia, vedrete! —
Il cassetto dei sandali lo devi
aprir pian piano, forca. — Guarda prima
tu, Metro. Eh! S'adatta o non s'adatta
questa suola alla pianta? Anche voialtre,
25 guardate, belle mie, com'è piantato
questo tallone, e tutto assicurato
da punzoncini, e non qui bene, e lí
alla carlona: è un'opera perfetta.
Quanto al colore, possa darvi Pàllade
30 tanto di vita quanto ne bramate,
in questo mondo non si trova il simile:
né miel né zafferano hanno un tal fiore.

Mostrando un altro paio di sandali.

Per questo cuoio il povero Cerdóne
sborsò tre mine a Càndati il cuoiaio,
35 ed il colore è un altro.

Meraviglia incredula delle donne.

Belle mie,
per quanto c'è di sacro io ve lo giuro,
ch'io dico il vero e sempre lo dirò,
e nessuna bugia, fosse uno scrupolo:
ché se Cerdóne ne dicesse mai,
40 non abbia nella vita oncia di bene.
E dovei dire grazie, anche, per giunta.
Non c'è rimedio: ora i cuoiai si beccano

i guadagni piú grassi, essi che stentano
meno. Loro divorano il profitto
45 dell'arte nostra. Al ciabattino invece,
che sgobba notte e dí, miseria e fame.
Questa panca la scaldo giorno e notte:
nessuno in casa mette il becco in molle
sino al tramonto; e sino all'alba durano
50 le veglie: noi le salutiamo prima
dei galli di Micione. E non v'ho detto
che in casa ho da sfamar tredici bocche.
Sbuccioni sono i miei figliuoli, belle
mie, che pioggia o bel tempo, altro non sanno
55 dire che: « Oggi, cosa c'è per pranzo? »;
e, quanto al resto, stan come pulcini
alla cova, e si scaldano il culetto,
senza un pensiero al mondo. — Ma le chiacchiere
non fan farina: occorrono quattrini. —
60 Se questo paio non vi piace, Metro,
un altro e un altro ve ne mostrerò,
finché siate convinte che Cerdóne
non vi dice bugia. — Portami tutti
i cassetti dei sandali, Fedele.
65 Dovete, belle mie, tornare a casa
dopo avere scialato a piacer vostro.
Ecco le novità di tutti i generi:
sicionie, ambracie, pollastrine, lisce,
pappagalline, canapine, sandali
70 d'Argo, babbucce, semisfere ioniche,
pappagalline, canapine, argotte,
zafferanine, ciantelline, iòniche,
tonde tonde, pantofole da notte,
stivaloncini, granchioline, sandali,

75 coccinelle, maschiette, sfidascrímoli.
Scelga pure ciascuna a gusto suo.

fra sé.

V'accorgerete, donne mie, che il cane
che assaggia il cuoio, non si svezza piú.

UNA DONNA

Oh di quel paio che mostravi or ora,
80 quanto ne vuoi? Ma ve' che il tuono tanto
forte non sia che ce la diamo a gambe.

CERDÓNE

Fammi il piacere, stimale da te,
stabiliscilo tu, che prezzo valgono.
Chi ti parla in tal modo, non è facile
85 che ti meni pel naso. E se un lavoro
vuoi, bella mia, da calzolaio vero,
dirai — per questa tempia cenerina
dove la volpe ha fatto il covo — un prezzo
che chi maneggia gli strumenti possa
90 cavarci il pane. — Ermète Lucra, aiutami,
e tu, Suada dei guadagni: ché
se qualcosa non casca entro la rete,
oggi non so se bollirà la pentola.

DONNA

Perché borbotti e non spiattelli franco
95 il prezzo, come l'hai scavizzolato?

CERDÓNE

Vale una mina questo paio, bella
mia... Puoi guardare in su, guardare in giú:

le volesse comprare Atena stessa,
non ne rifilerei la raschiatura
100 d'un centesimo.

DONNA

Apposta il tuo stambugio
è pieno zeppo di capolavori,
Cerdóne bello! Tienili a muffire.
Il venti di Torone, a nozze va
la figlia d'Artacène, Ècate; e occorrono
105 gli stivaletti. È facile, brav'omo,
che corrano da te, fortun'a loro!
Facile? Certo. — E tu cuci il tuo sacco:
se no la gatta ti sparpaglia il gruzzolo.

CERDÓNE

Venga Artacène, venga Ècate, a meno
110 d'una mina, non l'ha. Cóntaci, e règolati.

METRO

E non conti, Cerdóne, la ventura
di toccare piedini che li palpano
gli amori? Ma tu sei rogna e malanno:
vorrai da noi, ci gioco, il prezzo doppio. —
115 Quell'altro paio, quanto glie lo metti
a questa? Andiamo, gonfiala di nuovo
da pari tuo.

CERDÓNE

La citarista Evètere
passa ogni giorno, affè dei Numi, a offrirmene

cinque statèri. Ma m'offrisse pure
120 quattro daríci, in tasca l'ho. Calunnia
con brutte ciarle la mi' moglie. Ma
se le vuoi tu, te le lascio per tre.
Pigliale pure. E queste e queste. Tanti
daríci quanti l'ho pagate io.
125 Prima, per via di Metro. E poi per quello
che hai detto, bella mia: ché io, che sono
un macigno, con l'altre, scatto su
con il panchetto e tutto, e spicco il volo
sino ai Numi del ciel: ché la tua lingua,
130 lingua non è, ma filtro di piacere.
Ah! che non è lungi dai Numi l'uomo
a cui tu notte e dí schiudi le labbra.
Dammi il piedino, sulla suola pónilo.
Paffe! Né da levare, né da aggiungere.
135 Tutte quante s'adattano le cose
belle a le belle. Questa suola è come
se l'avesse tagliata Atena stessa.

Si volge all'altra ragazza.

Dammi il piede anche tu.

Guarda che zòccolo
pieno di rogna! V'ha calzate un bove.

Le infila il sandalo suo.

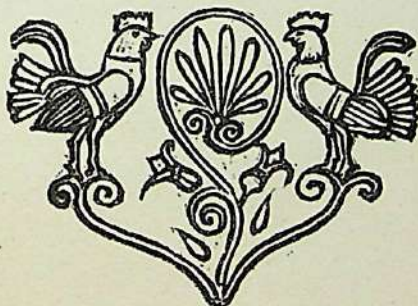
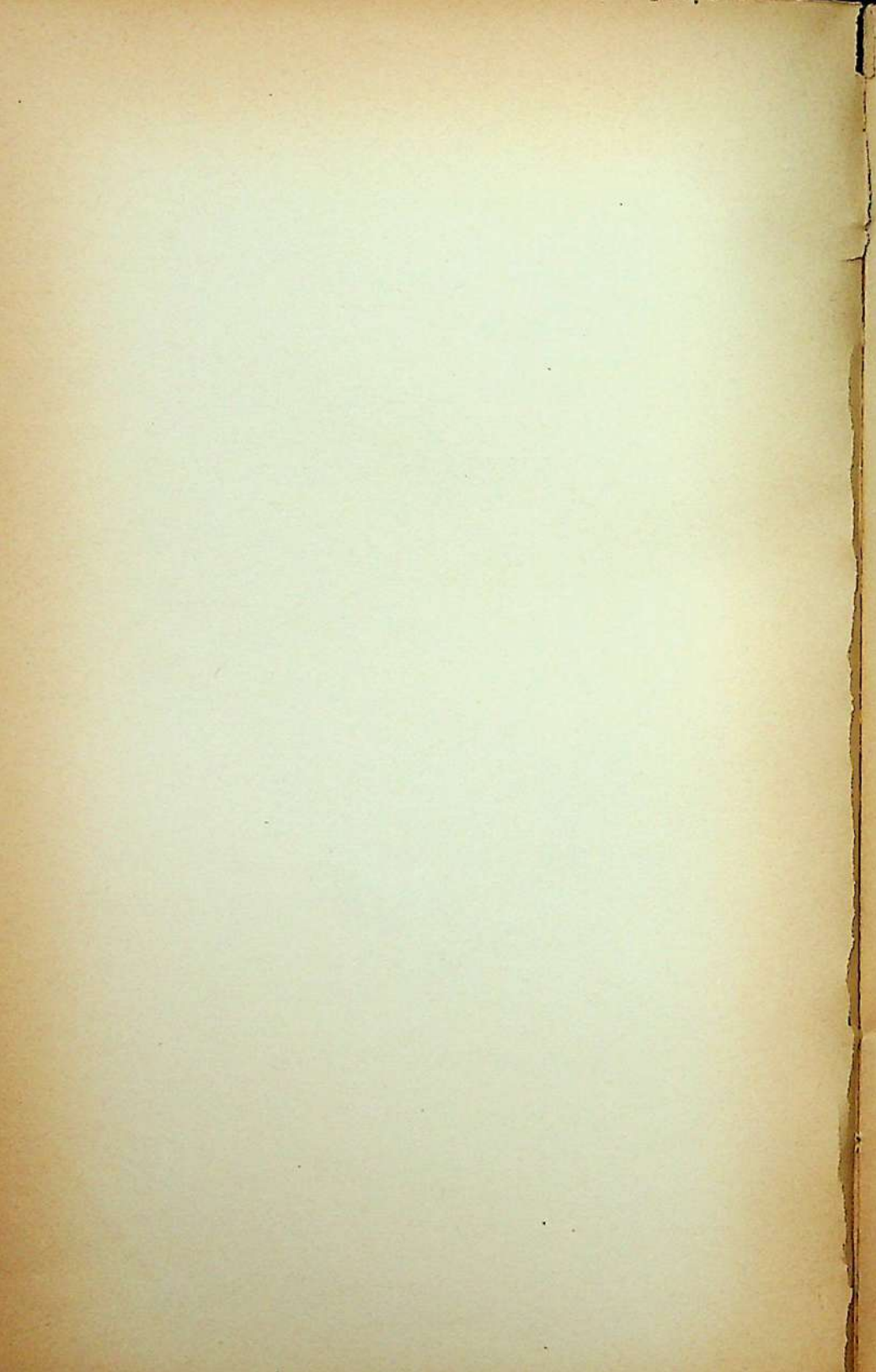
140 Eh, che lavoro? Avessimo tagliato
torno torno alla pianta col trincetto,
non potevano star tanto a pennello.

A una donna che s'è fermata sulla soglia, e sghignazza.

Ehi, che nitrisci tu, là su la porta?
Fai la cavalla? Se li vuoi, li devi
145 pagar sette daríci. — Belle mie,

se vi bisogna qualcos'altro, o sandali,
oppur ciantelle da portare in casa,
mandate qui la fanticella. — Metro,
tu ripassa oggi ad otto, e avrai senz'altro
150 le granchioline.

Le donne se ne vanno: Cerdóne fra sé.

Un uom di senno deve
ungere, a tempo e luogo, la carrucola.

NOTE AL MIMO SETTIMO

Verso 1. — Cerdóne. - Per essere conseguente dovrei tradurre, come nel mimo VI, Lucrino; ma il nostro bravo calzolaio ha acquistata, e a buon diritto, una certa popolarità, se non altro nel mondo filologico, col nome Cerdóne; e non ho creduto lecito mutarglielo.

Dei suoi due garzoni di bottega, Drímilo (da *drimys*=fino: forse in italiano potrebbe rendersi: Furetto) è un semplice fattorino, adatto solo a portar le sedie ai clienti; l'altro, piú provetto e di fiducia, si chiama *Pistos*: che sarebbe Fido.

Verso 9. — Il passo è difficile (anche per la scomparsa di alcune lettere del testo) e assai tormentato. Però non credo che possano sorgere dubbî sul significato di quella che sembra certamente la proposizione principale: μᾶλλον δὲ τὴν ἄκανθαν ἐκ τοῦ τραχήλου δῆσον: legagli la gobba al collo. Attaccare al collo della vittima qualche oggetto che la qualificasse era per gli antichi capriccioso corollario ai supplizi. Ricorderò un brano moderno, ma attinto agli antichi (Alfieri, *I pochi*, Atto V, scena IV).

LICIMNIO

Ecco, in tre pezzi
spaccato m'hanno in su la testa il flauto:
e' ci si pare, credo: ch'io mi sento,

giusto qua dreto, un gran bernoccolone
in su la zucca; e poi, per farci sbeffe,
cosí in tre pezzi incapestrato al collo
me l'hanno il flauto.

Piú convincente e arguta sembrava la pratica quando invece d'un oggetto inanime si appendeva al collo qualche parte recisa dal suo corpo. Nel *Pluto* di Aristofane, Carione disegna pel sicofante un supplizio simile (942): καὶ ταῦτα πρὸς τὸ μέτωπον αὐτίκα δὴ μάλα—ὥσπερ κοτίνῳ προσπατταλεύσω τουτῳί: iperbole che ricorda e giustifica quella di Eronda.

Facilmente, allora, si integrano le parole rimanenti in ὡς ἔχει καλήν: attaccagli la gobba, bella com'è (e quindi adatta all'ufficio di monile) al collo.

S' intende che prima d' attaccar la gobba bisognava reciderla. E può anche essere sottinteso. Ma a sottintenderlo giova forse il κόπτειν del v. 6. In κόπτειν c'era anche, oltre all'idea di percuotere, quella di tagliare (normale è τὸν τράχηλον ἀποκόπτειν).

Verso 48 sg. — Luogo molto danneggiato nel papiro, e molto discusso. Dico senz'altro, come, tenendo conto di quanto fu detto, intendo io. Al verso 40 sg., Cerdóne ha dichiarato che non desiste mai dal lavoro né giorno né notte. Seguono poi i versi:

[κ κ κ κ κ κ κ] ς ἡμέων ἄχρις ἑσπέρης κάπτει
[κ κ κ κ κ κ κ] αι πρ[ὸς] ὄρθ[ρ]ον · οὐ δοκέω τόσσον
τὰ Μικίωνος θηρί' εὐπ[κ κ κ κ κ κ κ].

Le due determinazioni temporali dei versi 41 e 42 fanno credere che in questi versi fosse contenuta un' ulteriore determinazione della generica affermazione di Cerdóne: νύκτα κἠμέρην θάλπω (40).

L' ἄκρις ἑσπέρας κάπτει facilmente s'inquadrerebbe in una dichiarazione di Cerdóne che nella sua bottega si lavora tanto che nessuno tocca cibo sino a sera. E la seconda determinazione: πρὸς ὄρθρον in una analoga, che le veglie si protraggono sino all'alba. Se cosí è, il θηρία sarebbe l'equivalente di ὄρνεις =polli, galli. I galli di Micione cantavano alla prim'alba; ma per quanto presto si svegliassero, non potevano prevenire Cerdóne e i suoi lavoranti, che non dormivano affatto, bensí vegliavano sino all'alba. E si può intendere che Micione fosse semplicemente un vicino di Cerdóne, né al poeta correva l'obbligo di offrire ulteriori informazioni;

ma potrebbe anche darsi che « i galli di Micione » fosse espressione proverbiale (la cui forma avrebbe potuto essere semplicemente: τὰ Μικίωνος θηρία).

La comparazione ha certo un'arguzia che svanisce se in luogo di θηρία leggiamo κηρία. Κηρία sarebbero candele di cera; e quelle fabbricate da Micione sarebbero divenute proverbiali per la loro eccellenza e la durata della luce. Ma citazione ed immagine sembrano prive di qualsiasi umorismo.

Tutto questo mi sembra quasi certo. Assai piú vasto ed incerto, invece, il campo della integrazione. Io leggerei:

> [οὐδέν τι]ς ἡμέων ἄχρις ἑσπέρης κάπτει.
> [ἀγρυπνί]αι πρ[ὸς] ὄρθ[ρ]ον. οὐ δοκέω τό[σ]σον
> τὰ Μικίωνος κηρί᾽ εὐπ[αρόρτητα]

Nessuno di noi tocca cibo sino a sera: le veglie arrivano sino a bruzzolo: non credo che tanto siano pronti a levarsi i galli di Micione.

Con « veglie » rendo il vocabolo ἀγρυπνίαι: e intendo il vocabolo nel significato che aveva a Roma, sino a poco tempo fa, presso i piccoli operai: il prolungamento della giornata di lavoro che, specie l'inverno, si faceva, dopo il tramonto del sole, a lume di lucerna. Secondo il valore etimologico, intendo εὐπαρόρτητα per « pronti a levarsi ».

Verso 52. — Tredici bocche. - Il papiro è lacunoso, e il Crusius propose, come oggetto del [β]όσκω, un οἰκέτας: che va bene, purché s'intenda *familia* in senso largo (parenti e servi), e non già nel senso ristretto di « servi ».

Verso 66. — Leggo col Crusius μάλιστ' οὖν ἡσθεῖσας, pur riconoscendo che la correzione, per quanto ovvia, non è interamente persuasiva.

Verso 68 sg. — L'identificazione di tutte queste fogge di scarpette è sempre approssimativa. Le *sicionie* erano, sembra, di feltro bianco, molli, da donna. Da donna anche le *ambracie* e le *pollastrine* lisce. Il greco dice *nossídes lèiai* (alcuni intendono che siano due specie distinte), che i commentatori fanno derivare da Nòsside, celebre poetessa dell'*Antologia*. E sarà; ed è certo che talune fogge di scarpe prendevano il nome da chi le aveva prima calzate (Polluce, 89); ma è altrettanto certo che un greco, udendo *nossídes* avrà súbito pensato a *nossís* = uccelletto [1]: traduco in

[1] Cfr. verso 72: ἐφ' ἧς ἀλώπηξ νοσσιὴν πεποίηται.

conseguenza. *Psittàkia* e *kannabíska* hanno la definizione nei nomi rispettivi: le prime « pappagalline », vuoi pel colore, vuoi per le forme: le seconde saranno state di canapa o di color canapa. Con « zafferanine » rendo il *baukídes*, che erano (Poll., VII-94) calzature andanti color di croco: con babbucce il *blàuta*: nome generico; ma dovevano essere molto alla buona, se anche un cinico poteva possederne un paio (A. P. VI, 293). *Amfísfaira*, che io separo da *ionikà*, lo traduco: tonde tonde: l' aggettivo potrebbe significare anche: coi bottoni: *akrosfyrion* sarà una calzatura che saliva sopra il malleolo: le *karkínia* avranno, in un modo o nell'altro, ricordato il granchio; e le *kokkídes* il colore rosso delle bacche: *èfeboi* (efebi), applicato a scarpe femminili, avrà avuto il sapore del romanesco « maschietta »: *diàbathra*, infine, secondo etimologia (κινδύνου βάθρα) avrà forse significato scarpette tanto sicure da poterci camminare sull'orlo dei precipizi (cfr. ἐν βάθροις εἶναι stare ben saldo).

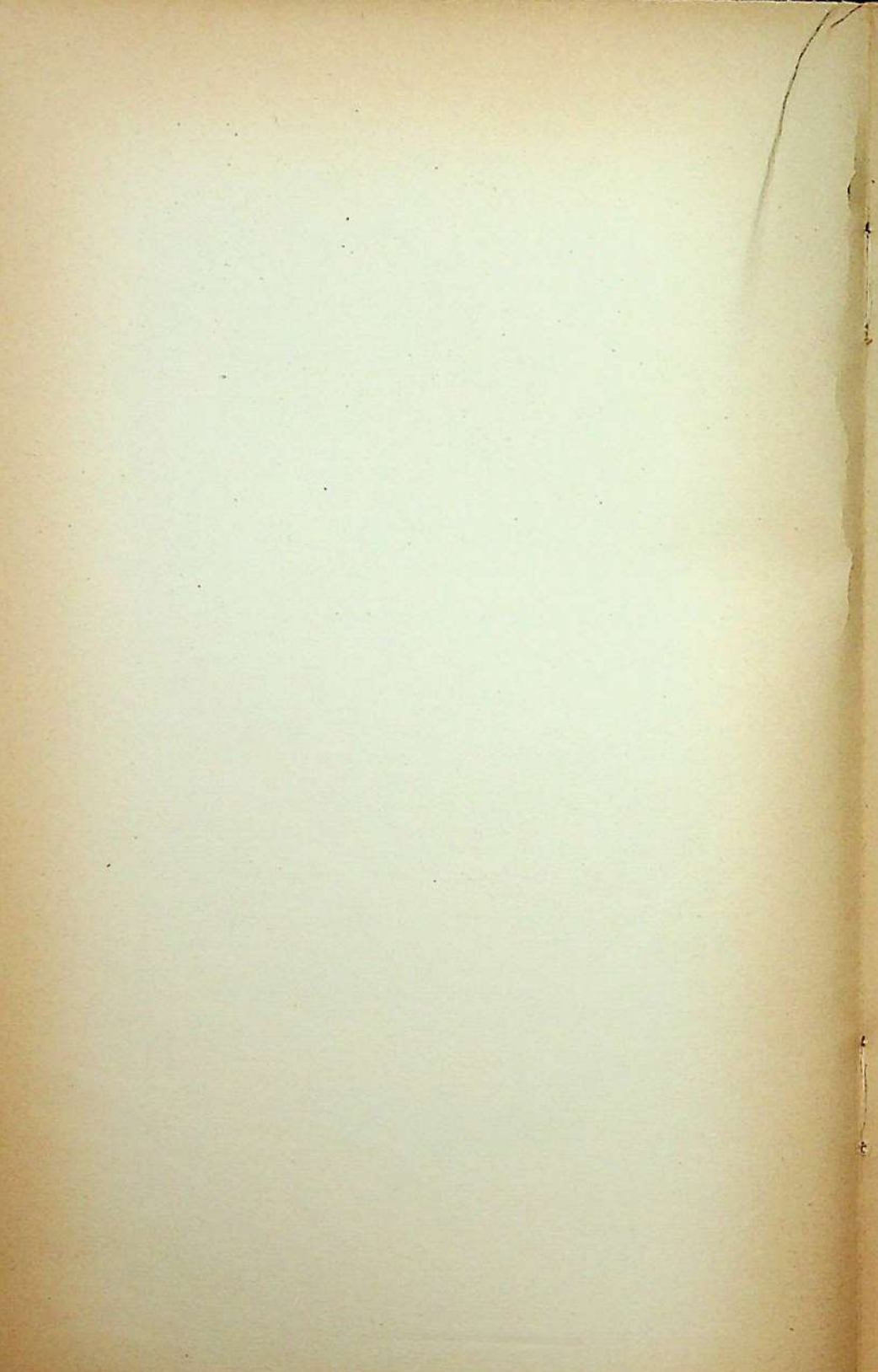
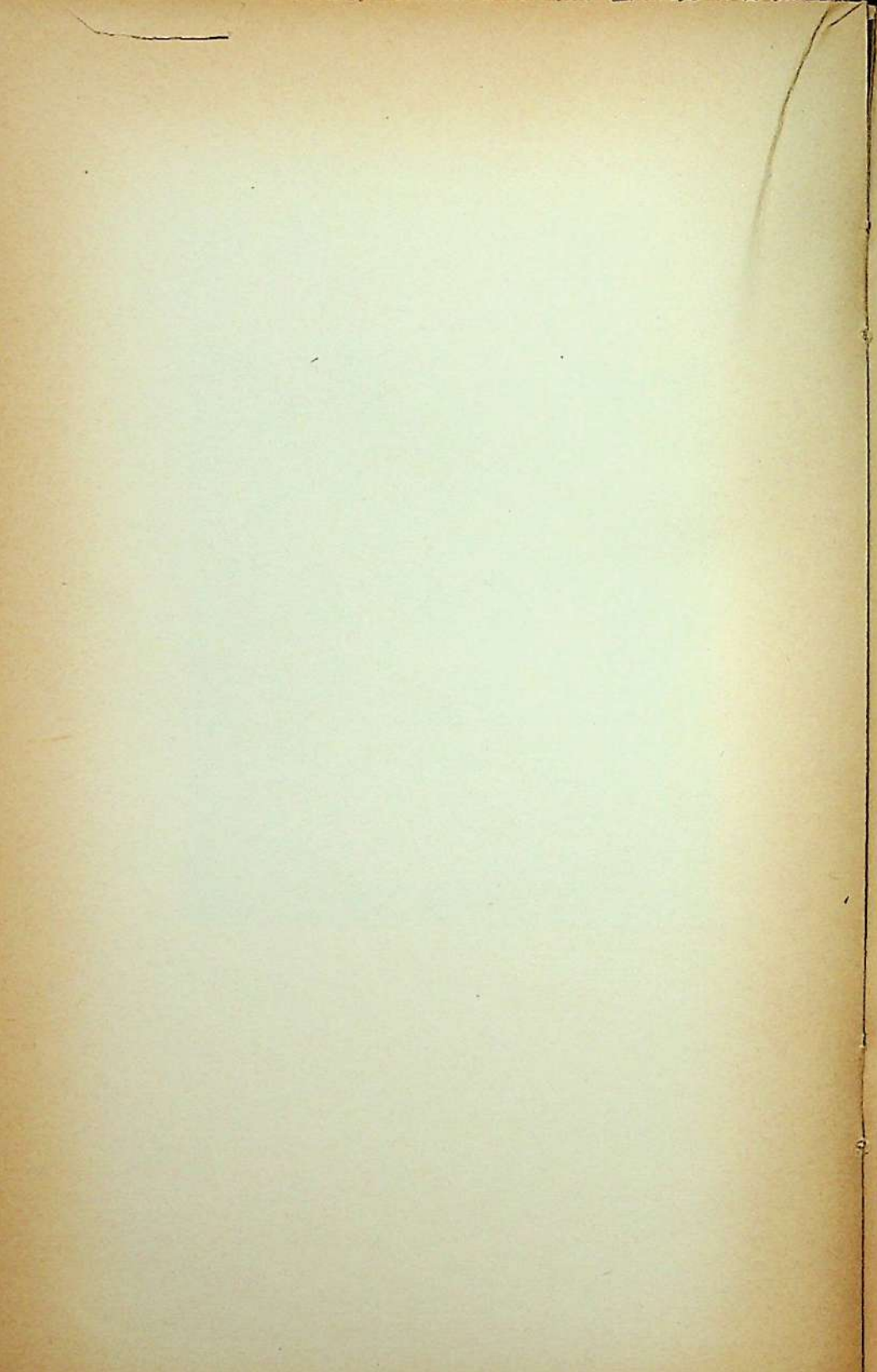
Verso 82. — La medesima profferta al cliente di fissar lui il prezzo, è tuttodí comunissima ai mercatini.

Verso 87. — La calvizie si diceva in greco, e il vocabolo sopravvive anche fra noi, *alopekía*, da *halòpex*=volpe: soggetta appunto a perdere il pelo (altri antichi davano altra spiegazione: dove la volpe urinava non cresceva piú pianta).

Verso 90. — Ermète Lucra. - Nel testo ai due Numi invocati sono aggiunti epiteti che ricordano il nome di Cerdóne: *Hermès kerdèon* e *kerdíe Peithò*. Il gioco rimarrebbe in italiano se traducessimo Lucrino (vedi nota al verso 1).

Verso 103. — Torone (Ταυρεών) era nome di un mese a Cizico, Efeso ed altre regioni dell'Asia Minore. Artacena sarà stato qualche notabile del paese.

Verso 149. — Cerdóne deve dare a Metro il compenso della sua mezzeria; e le dice, in maniera che ella sola intenda, quando deve venire a riscuoterlo, fingendo di avere avuta da lei una ordinazione anteriore. Il proverbio con cui commenta l'invito dice in greco: un uomo giudizioso, se un mantello tien caldo, deve saperlo anche rappezzare.

MIMO OTTAVO

Finora abbiamo conosciuto un Eronda puramente mimico, obiettivo, artista, senza dubbio, ma quasi antiletterario: che è una fra le ragioni del suo fàscino. Nell'ottavo mimo lo troviamo immerso fino alla gola nelle beghe letterarie del suo tempo.

In questo mimo si devono distinguere una lettera ed un'allegoria.

E la lettera è la seguente. Una mattina d' estate, prima dell'alba, una delle solite eroine d'Eronda, una borghese benestante, si sveglia, e, dopo uno dei soliti rabbuffi a due fantesche, confida alla terza, intelligente e prediletta, un suo sogno. Le era sembrato di guidare un capro fuori da un burrone, ad un pianoro dove pastori celebravano una festa ad una divinità. Il caprone era piombato nel recinto sacro; e i pastori lo avevano preso, ucciso, fatto a brani, mangiato. Poi avevano anche arrestata l'eroina, e l'avevano condotta dinanzi a un giovine d' autorità sovrana; il quale aveva decretato che con la pelle del capro si facesse un otre, e fra tutti i presenti s'impegnasse una gara di *askoliasmòs*. Era un gioco rustico, specialmente delle feste dionisiache: si ungeva d'olio un otre

di pelle rigonfio, e i giocatori dovevano saltarci su e rimanervi in equilibrio. Ma i piú scivolavano e cadevano, offrendo agli spettatori larga materia di risa e di burle.

E questa ridicola figura fanno tutti, senza eccezione, i pastori del nostro mimo. Soltanto l'eroina riesce a mantenervisi due volte. E grandi applausi la salutano; ma un vecchio che, probabilmente, si è cimentato anche lui alla prova, con qualche successo, piomba su lei, armato d'un bastone, con le piú fiere minacce. Onde essa ricorre per aiuto al giovine; il quale pronuncia un giudizio salomonico, mettendola, sembrerebbe, alla pari col vecchio.

Qui, dunque, finisce la lettera. L'allegoria, ad onta d'una contraddizione che discuterò da ultimo, mi sembra assai trasparente.

Nell'eroina è raffigurato lo stesso poeta.

Veniamo al *capro*. I versi 67-68 dicono:

> [ϰ ϰ ϰ ϰ ϰ το]ν αἶγα τῆς φ[άραγγος ἐξε]ίλκον
> [ϰ ϰ ϰ ϰ ϰ ϰ ϰ] λλου δῶρον ἐϰ Δ[ιων]ύσου.

Il δῶρον ἐϰ Διωνύσου non può essere che apposizione a τὸν αἶγα. Il capro è dunque il dono di Diòniso al poeta, è la poesia di Eronda, selvatica e capricciosa, secondo la tradizione che risale all'antico Ipponatte.

I *pastori*. Se ne è discusso molto, e si è concluso, quasi concordemente, che siano i poeti bucolici; e piú specialmente quelli raccolti a Còo, in una specie di cenacolo, intorno al vecchio Fileta.

Ma, senza contare che a questa identificazione, a prima vista assai seducente, si oppone qualche ragione cronologica, c'è nel mimo un indice, e, mi pare, di valore assai grave, per una conclusione diversa. Ed è l'espressione ἐν Μούσῃσιν del verso 72.

Alcuni la interpretano in maniera tutta generica: nel regno della poesia. Ma sarebbe poco erondèa, e, soprattutto, d' un' assoluta scipitaggine. Bisogna, mi sembra, intendere altrimenti. Nelle indicazioni di luoghi adibiti a speciali attività, e frequentati da certe categorie di persone, i Greci adoperavano regolarmente il nome del contenuto per quello del contenente. Per esempio, una delle oratrici de *Le Tesmoforiazuse* d'Aristofane (verso 448), vedova con cinque figli, dice che sinora ha tirato avanti στεφανηπλοκοῦσα ἐν ταῖς μυρρίναις: dove μυρρίναι = mirto, vuol dire il mercato del mirto. Trigeo, ne *La Pace*, timoroso di precipitar giú dallo scarabeo che lo rapisce a volo in Olimpo, dice all' uomo accoccolato nel Pireo (64):

> ἄνθρωπε, τί δρᾷς, οὗτος ὁ χέζων
> ἐν Πειραιεῖ παρὰ ταῖς πόρναις;

dove lo scoliaste annota: πορνεῖον γὰρ ἦν ἐκεῖσε, κ. τ. λ.: sicché qui πόρναι sta per πορνεῖον. E analogamente, credo, nel luogo di Eronda, Μοῦσαι sta per Μουσεῖον: nel *Museo*.

Il Museo d'Alessandria, s'intende; e tutti sanno che cosa era: un complesso di edificî, aggruppati intorno ad un tempio delle Muse, presso il Palazzo Reale, dove a spese dello Stato erano mantenuti un certo numero di letterati e di scienziati. Onorati, s'intende, dalla gelosia e dall'invidia degli altri letterati, i quali tutti aspiravano anch'essi ad entrare nel numero dei privilegiati.

Questi appunto sono i rivali di Eronda.

E a prima vista si può osservare che men bene si adatti ad essi il travestimento allegorico in caprari, che sembra sicuro (V. 20), e che invece perfettamente converrebbe a poeti specialmente bucolici. Ma se si pensa un istante, si vede che questo costume era necessariamente richiesto da un altro particolare anche piú essenziale dell'allegoria.

La gara è, sicuramente, di poesia scazòntica. Ora per simboleggiarla il poeta ha scelta una gara di *askoliasmòs*.

Askoliasmòs aveva in greco due significati. Uno, quello che abbiamo già visto, usato da Eronda: saltare e tenersi in equilibrio su un otre di pelle rigonfio e spalmato di olio: l'altro, piú generico, quello di tenersi, camminare, correre in gara sopra un sol piede. A piede zoppo, diciamo noi [1].

E non è improbabile che anche nel gioco dell'otre, di regola o eccezionalmente, bisognasse saltare e mantenersi in bilico sopra un sol piede. Ma comunque, dati i capitomboli che, per comune dichiarazione di tutti gli antichi lessicografi, costituivano la parte piú gradita del gioco, l'idea dello zoppicare, dell' andare a pie' zoppo, dové sempre esser connessa con l'idea di qualsiasi *askoliasmòs*. E perciò il gioco poteva egregiamente essere assunto come simbolo della poesia scazòntica, la quale andava sempre anch'essa a piede zoppo.

Ma l' *askoliasmòs* era specialmente, come comportava la sua tecnica, un gioco rustico, frequente nelle *Dionísie campestri*; e perciò, una volta scelto a simboleggiare la gara di poesia scazòntica, tutti gli altri elementi risultavano piú o meno obbligati. E in primo luogo la categoria dei concorrenti: pastori.

Il *giovine*. Chi sia secondo il significato letterale è sicuro. La *crocoté* (28) (veste di color zafferano: cfr. Aristofane, *Rane*, 46), la *nèbride* (30), il *coturno* (33), per non parlare di altri particolari non meno caratteristici all'occhio dello specialista, parlano chiaro. È Diòniso. Bello, giovine, riccamente vestito, sfolgorante come lo vediamo in mille figurazioni ceramiche. E maestosamente assiso (29), in ufficio, appunto, di giudice d'una gara.

(1) I due significati sono espressamente distinti da Polluce. Tra i moltissimi luoghi di autori antichi che ricordano il gioco, brilla come un fiore l'elegante esametro di Virgilio (*Georg.*, II, 384): *Mollibus in pratis unctos saliere per utres.*

Ma chi era poi nella realtà? Achille Vogliano, che ha molte benemerenze nella interpretazione di Eronda in genere, e di questo mimo in ispecie [1] pensò a Teocrito. Non so se egli mantenga tuttora questa idea: io non saprei parteciparla. A parte le generiche ragioni cronologiche da lui stesso rilevate (pag. 36-37), non mi pare che nella cerchia di Còo si potesse tribuire una posizione cosí preminente a Teocrito. Glie l'assegnamo noi, convinti dell'immenso suo valore artistico; ma in quella sfera e in quell'isola la somma autorità era di Filèta. Se non che, Filèta era vecchio e malandato, e Diòniso è giovine e rigoglioso.

Ma non è il caso di discutere troppo su questo punto; perché tutti piú o meno si accordano nel riconoscere sotto le vesti di Diòniso il giovine re Tolomeo Filadelfo. A lui solo conviene perfettamente l'autorità assoluta e indiscutibile che tutti gli riconoscono nel mimo; a lui, divinizzato già durante la vita, il confronto con uno dei piú possenti e brillanti Numi d'Olimpo.

Ed eccoci al *vecchio*.

Molti hanno pensato e pensano addirittura ad Ipponatte. Ma non mi pare che regga. Dagli ultimi versi:

> [ἔξω] κλέος, ναὶ Μοῦσαν, ἤ μ' ἔπεα ̣κ[× × × ×]
> [μ]έγ' ἐξ ἰάμβων, ἤ με δευτέρῃ γν[ώμῃ]
> [× × × × ×] μεθ' Ἱππώνακτα τὸν πάλαι [× × × × ×]
> [τ]ὰ κύλλ' ἀείδειν Ξουθίδαις ἐπιοῦσι —

risulta assai chiaro ciò che si sarebbe potuto indurre anche senza la loro testimonianza: vale a dire che Eronda era ammiratore dell'antico poeta d'Efeso (naturale: se no, non avrebbe seguite le sue orme). E allora, come mai Eronda avrebbe potuto figurare cosí ostile a sé stesso il fondatore del

[1] *Ricerche sopra l'ottavo Mimo di Eronda*, Milano, 1903.

genere letterario che egli aveva rinnovato con tanto successo e con tanto fervore? Sarebbe come se Monti nella *Basvilliana* avesse introdotto Dante Alighieri a dire a lui, Vincenzo Monti, una quantità di male parole, e a dargli del plagiario e del guastamestieri.

Dunque, Ipponatte no. Molti altri, i piú, adesso, pensano a Filèta. E, accettata l'ubicazione in Còo, potrebbe andare: si ricorda che i suoi concittadini gli eressero qui, durante la vita, una statua di bronzo. Ma Filèta non s'impegnò mai in gare scazòntiche. E neanche, parrebbe, in gare di nessuna specie. Ad esse repugnava il suo carattere, mite, per quanto possiamo indurre dai suoi pochi frammenti, idilliaco e pacifico (1).

Non so invece come nessuno, ch' io sappia, abbia ancora pensato a Callimaco. Temperamento polemico, che trascorse tutta la vita combattendo le tendenze letterarie antipatiche ed ostili. A lui, che sotto due re, Tolomeo I e Tolomeo II, occupò una posizione preminente nel Museo, conviene perfettamente la superiorità che nel mimo è tribuita al vecchio. Egli era il natural difensore dei letterati raccolti lí, e in certo modo sotto la sua ègida. Egli sapeva usare contro i nemici letterarî la sua autorità di caposcuola e il favore della corte. Ma naturalmente il suo potere diventa zero di fronte a quello del Filadelfo, il giovine Diòniso del mimo. Si aggiunga che, a quanto pare dal giudizio di Diòniso, che mette alla pari Eronda e il vecchio (cfr. anche il verso 58), questi prende parte attiva, ed è anzi l'unico che affronti con qualche successo la gara dell'*askoliasmòs*; e dalle nuove scoperte appare manifesta la predilezione del poeta di Cirene per il verso scazonte.

In scazonti era infatti scritto per la massima parte il libro

(1) Vedi il mio libro *Piccole e grandi storie del mondo antico*, p. 76.

dei suoi Giambi. Nel prologo il poeta vi si presentava sotto le vesti dell'antico Ipponatte, e dichiarava:

> Date ascolto a Ipponatte: ch'io dagl'Inferi
> giungo, ove un bue si vende per un obolo;
> e reco giambi, che però non cantano
> la guerra contro Búpalo.

Il contenuto degli scazonti callimachèi era infatti assolutamente differente, e varissimo. Racconti, non di Numi e di eroi, bensí di uomini. Apologhi. Dissertazioni etiche e religiose. Discussioni letterarie. Qualche cosa, insomma, che anticipa la satira oraziana.

Novità dunque. Ma la novità fondamentale, quella di avere usato il vecchio scazonte aggressivo e virulento per soggetti che non avevano nulla di polemico, era stata già introdotta da Eronda, e, parrebbe, con successo. Ecco perché il poeta di Còo, popolare, ma non riconosciuto dai pensionati dal Museo, si lagna amaramente della ingiustizia e del plagio.

Pericoloso inoltrarsi in altri particolari. Ad ogni modo, io non credo che l'*askoliasmòs* debba farci pensare ad una vera e propria gara di poesia scazòntica, indetta in questa o quella circostanza in Alessandria. La gara dell'allegoria potrebbe simboleggiare in maniera piú ampia il costante dissidio che esisteva fra Eronda, poeta di mimi, che dunque attingeva unicamente alla vita, e i poeti del *Museo*, che tutti, piú o meno, per convinzione o per convenienza, seguivano l'indirizzo del maestro loro, prevalentemente libresco. E come il maestro, erano poligrafi. E piú d'uno volle quindi provarsi nella poesia mimica, che intanto dava fama, piú ampia forse e popolare della loro, al rivale Eronda. Ma il libro della vita è meno decifrabile di quelli scritti; e perciò tutti fallirono miseramente. E fallí anche, secondo Eronda, il maestro Callimaco, il quale

tentò la prova con maggiore insistenza, e, assai probabilmente, con maggior successo. Tanto che il re Tolomeo ebbe a metterlo alla pari con Eronda.

Il giudizio del Filadelfo era per i letterati d'allora quello che tre secoli dopo doveva essere quello d'Augusto per i poeti di Roma: piacesse o non piacesse, bisognava chinar la testa. Gran protettori, i Tolomei, delle lettere e dei letterati; ma quando Sotade si arrischiò a pungerli con la sua satira, lo fecero chiudere, se non mente la fama, in una cassa di piombo, e affondare in mare.

Ed Eronda non protesta esplicitamente. Ma esplicitamente dichiara che l'avvenire gli darà ragione, e che i posteri ricorderanno lui come secondo (e certo intendeva d' età e non di merito) poeta di scazonti dopo l'antico Ipponatte.

E non c'è dubbio, che il tempo gli ha dato ragione.

Ma poteva Callimaco essere rispecchiato nella figura d'un vecchio?

Poteva benissimo. Il dato piú sicuro per stabilire la cronologia di Eronda rimane sempre il ricordo che si fa nel mimo primo, verso 30, del « Tempio degli Dei fratello e sorella »: che sarebbe quello fondato da Tolomeo Filadelfo nel 270, e che nel 245 cambiò nome, e fu detto dei « Numi benefattori ». Il mimo fu dunque scritto fra il 270 e il 245. Ed è questo un periodo in cui bene si può inquadrare l'attività di Eronda. Ora, nel 270 Callimaco aveva già quaranta o quarantacinque anni. Anche se supponiamo che il sogno sia stato scritto una decina, una quindicina d' anni dopo, al poeta di Cirene, tra i cinquanta e i sessanta, bene poteva convenire

l'epiteto di « vecchio », che nel mondo letterario, e massime in sede polemica, i letterati giovani o sedicenti giovani affibbiano volentieri ai nemici piú anziani, o anche, semplicemente, piú arrivati. E tanto piú convengono i particolari dell'allegoria quanto piú si discende nel tempo: perché il favore, e quindi l'autorità di Callimaco andò sempre crescendo, e pare giungesse al massimo verso il 245, quando il poeta scrisse la *Chioma di Berenice*, in cui il tòno cortigianesco è quasi superato da quello dell'intimità affettuosa. Callimaco era allora sui 70.

E c'è da risolvere un'ultima difficoltà, e non lieve.

Perché l'eroina del mimo è, senza dubbio, una donna; e come donna parla in tutto il racconto del sogno, sino al verso 65 (1). Ma di qui in poi parla senza dubbio Eronda, che certo era un uomo. Come si spiega la strana contraddizione?

Fra le tante proposte, piú o meno sofistiche, mi sembra che l'unica degna d'essere considerata sia quella comunicata oralmente dal Wilamowitz ad Achille Vogliano. — E se la donna che finora ha parlato si togliesse la maschera e gli altri attributi femminili, ed apparendo nelle originarie fattezze di uomo dicesse: « Miei signori, chi vi ha parlato finora è stato Eronda sotto le spoglie di donna, ma ora parlo io proprio in prima persona »? — Questo concetto dovrebbe naturalmente essere espresso nei due versi 65-66; e che fosse non pare impossibile.

(1) Per quanto repugni immaginare l'eroina impegnata in una gara di *askoliasmòs*, mi sembra che, a parte indici secondarî, abbia valore conclusivo l' ὡς μ' εἶδον ... πιεζεῦσαν del verso 47.

Naturalmente, questa ipotesi suppone che il mimo fosse recitato in pubblico, e che il poeta serbasse piena facoltà di rompere quando voleva la cornice della illusione, per interloquire direttamente. Ma questo i mimi lo hanno fatto e lo faranno sinché mondo sarà mondo.

E non è superfluo osservare che qualche cosa di simile faceva anche Callimaco nel prologo dei suoi giambi.

La ricostruzione di questo mimo, condotta su frammenti e frammentini talvolta quasi polverizzati, è un vero miracolo della filologia moderna [1]. Troppo lungo citare i nomi di tutti i filologi che vi hanno partecipato. Ma nessuno si adombrerà, spero, se affermo che il merito maggiore spetta ad Otto Crusius, che ha speso intorno ad Eronda buona parte della sua vita, con una diligenza, un acume, un buon gusto ed un affetto che davvero commuovono. Nella mia versione ho seguíto in genere la sua ricostruzione, quale appare nella edizione postuma curata dal Herzog [2], tralasciando solamente i versi 48-57, dei quali non ci è rimasto nulla o quasi nulla, e la cui integrazione, in qualunque senso si voglia fare, implica troppo arbitrio, dannoso ad una obiettiva induzione intorno al contenuto del mimo.

[1] Le vicende principali sono chiaramente esposte nello scritto, già ricordato, di Achille Vogliano: *Ricerche sopra l'ottavo mimiambo di Heronda*, Milano, 1903.

[2] Lipsia, Dieterich, 1926.

IL SOGNO

Pulce, servaccia, ci vuoi stare un secolo
stravaccata a russare? Su, la troia
brucia di sete. Aspetti che si scomodi
il sole, a riscaldarti il tafanario?
5 Come mai, dormigliona insazïabile,
non ti s'intormentiscono le costole?
Per te la notte è di nove ore! Lèvati,
accendi il lume, svelta, e manda al pascolo
la scrofa: basta con la stalla. Bróntola,
10 gràttati, sai, finché vengo, e ti spàppolo
il cervello a legnate. — Ehi tu, Megàllide,
sbucciafatiche, è forse il Monte Latmio
quel tuo stramazzo? E no, che non ti màcera
il gran lavoro, no. Pel sacrifizio
15 occorrono le bende, e non c'è un biòccolo
di lana in casa. Su, poltrona, rízzati! —
E tu, se te la senti, Annetta, ascoltami,
ti narro un sogno: tu sei fina, spiègamelo.

Un capron mi parea che su lo scrímolo
20 io conducessi d'una gran voragine,

e corna aveva e barba ragguardevoli.
Or, come fummo del burrone al termine,
s'impenna e scalcia, e le mie man' non valgono
a rattenerlo; e quello si precipita
25 dove certi caprari apparecchiavano,
ad onorar le Dee, di lane e floride
corolle un cesto per il sacrifizio.

E la mia mano qui non fu sacrilega;
ma il capro ghiotto no: si diede a correre
30 di quercia in quercia, e a mordicchiare i gèrmini.
Onde i pastori sopra lui piombarono,
l'uccisero, su l'ara lo portarono,
e me lí presso, innanzi ad un bel giovine
spinsero: certo alcuno era dei Súperi.
35 Color di zafferano avea la tunica
dischiusa al fianco, donde tondeggiavano
le belle membra dell'assiso giovane:
un giubbetto cingea, fatto del varïo-
pinto vello d'un cervo: sopra gli òmeri
40 un mantello azzurrino, un serto d'éllera
si stringeva alla fronte, i pie' calzavano
coturni che di lana avean legàccioli.
Io la terra baciai, còlta da un brivido
di reverenza: ch' ei mi parve il giudice
45 d' una gara. E prescrisse che gonfiassero
la pelle a farne un otre, a quello simile
che Ulisse in dono ricevé da Èolo,
e che coi piedi sopra vi balzassero,
e vincitore chi restasse in bílico,
50 come usiam nelle feste di Dïòniso.
Ed ecco, allora, questi capitómbolano,
a mo' di palombari, nella polvere,

altri cascano invece a pancia all'aria :
era un mischio, Anna mia, di risa e gemiti.
55 E mi parea che sola io, senza slancio,
in pie' due volte vi balzassi. Applausi
mi fecero i pastor' quando mi videro
ritta sopra quell'otre in equilibrio;
e volevano alcuni darmi il premio,
60 ed altri, come forestiera, escludermi.
Ed ecco un vecchio contro mi si scaglia.....

. . . .

l'otre calpesta, e minaccioso sbràita
« Lèvamiti dai piedi, oppure, vecchio
qual son, ti fo gustar questo batocchio ».
65 Ed io : « Se il vecchio me l'appioppa, popolo,
la vita data avrò per la mia patria.
Questo giovine bramo aver per giudice ».
E quei sentenzïò che dividessimo
fra noi la pelle. E il sogno ebbe qui termine.

. . . .

70 Il sogno, a mio giudizio,
va spiegato cosí. Come io dal bàratro
trassi fuori il capron, dono magnifico
del Nume Bromio, e a pezzi lo sbranarono
per la festa i caprari, e manducarono
75 le carni sue, molti cosí, nel tempio
delle Muse, faranno osceno scempio
delle fatiche mie : questo significa
il sogno, a mio parere. E come il merito
m'ebbi solo io, fra quanti calpestarono
80 l'otre rigonfio, anche se poi dividere
lo dovei con quel vecchio pien di fegato,
cosí soltanto mia sarà la gloria,

sí, per la Musa, che i senàri giambici
m'ispirò prima, e in un secondo saggio
85 divisò ch'io dovessi, su l'esempio
dell'antico Ipponatte, per i posteri
di Xuto, il verso adoperar che zoppica.

NOTE AL MIMO OTTAVO

Verso 12. — In una caverna del monte Latmo Endimione si era addormentato sotto lo sguardo di Selène.

Verso 66. — Avrò data la vita per la patria. Cosí rendo il θανεῦμ ’ὑ[π]ὲρ γῆς: che s'ha da intendere come locuzione proverbiale; e quindi da non prendere alla lettera. E allora, nella sua solennità fuori di posto, acquista un'arguzia degna del mimo e di Eronda. In una satira di Orazio (II, 8, 34) troviamo un atteggiamento presso a poco simile nelle parole di Vibidio al banchetto del pidocchio riunto Nasidieno: *Nos nisi damnose bibimus moriemur inulti.*

Verso 68. — Che dividessimo fra noi la pelle. - Credo che questo sia stato il significato originariamente contenuto nel verso ora mutilato (64):

῾Ο δ᾽ εἶπεν ἄμφω τὸν δορέα ξ[κ κ κ κ]

Il verso non poteva dire se non quello che è espresso in altra forma nel verso 75:

κὴ τῷ γέροντι ξύν ’ἔπρηξ ’ὀρινθέντι.

Ora gl' interpreti intendono il δορεύς del verso 64, come uno σφαγεύς: boia; e che nella parte del verso perduta ci fosse un λαβόντ᾽ αἶρειν o simili. Insomma, il re avrebbe fatti prendere e frustare o comunque punire l'uno e l'altro.

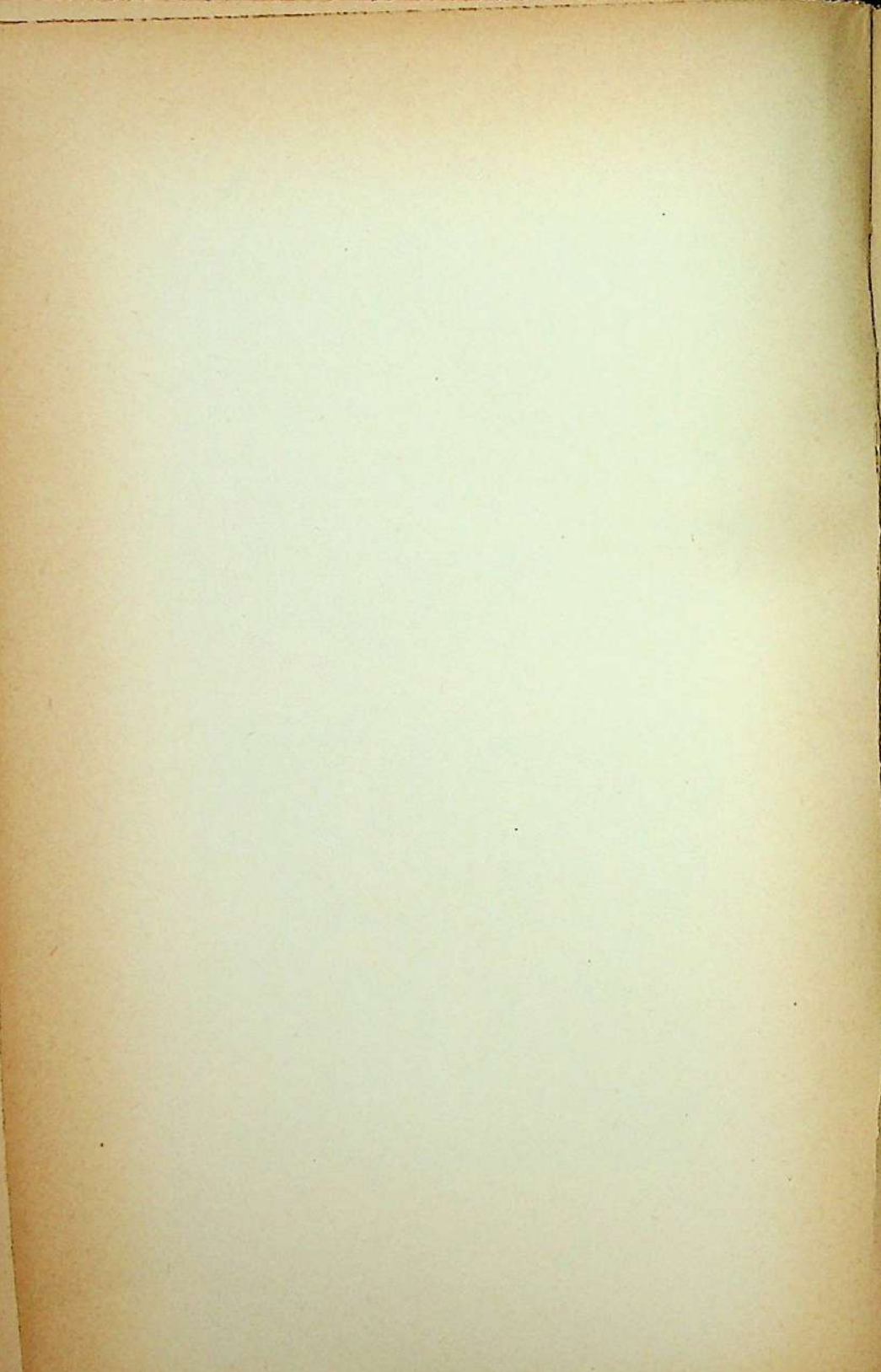
Non mi pare. Negli ultimi versi il poeta dice che tanto il suo trionfo quanto l'essere stato messo alla pari col vecchio gli frutteranno gloria eterna. Ora, come questa gloria poteva derivare da una esemplar punizione? Sarà derivata da un premio quale che fosse.

E questo concetto dové essere espresso originariamente nel verso 64.

Questo mi pare certo. Assai meno facile, naturalmente, trovare il rimedio. Ad ogni modo, il δορεύς, sebbene di ottimo conio, non mi risulta che sia registrato nei lessici in tal senso. È invece usato dal commediografo Eubulo come nome di un colpo di dadi; e forse derivato da δόρυ anziché da δείρω.

E se Eronda avesse scritto δορήν o δορεάν ? Allora nella parte del verso che rimane avrebbe potuto esserci un infinito che significasse « dividere » o simili. Se non fosse l'ostacolo, non però assoluto, dello spondeo al quarto piede, si potrebbe pensare, per esempio, a un τὴν δορὴν ξυναίνυσθαι.

Verso 86. — I posteri di Xuto sono gli Ionii.

MIMO NONO

Del nono mimo rimangono solamente pochi versi, e in tali condizioni che a prima giunta volerli affrontare può sembrare follia. Eppure, l'industria filologica anche in questi poveri rimasugli ha saputo trovare qualche briciola d'oro. Senza citare opinioni altrui, naturalmente assai discordi in materia cosí controversa, dirò quanto, secondo me, si possa arguire di meno incerto.

Caposaldo è, credo, il titolo: *Aponestizòmenai*. *Aponestìzesthai* significava (Esichio) prendere il primo cibo dopo il digiuno [1]. Naturalmente si parla di un digiuno sacro, come quello che ancora oggi osservano i Greci sino alla mezzanotte prima della Pasqua, o i Turchi sino al calar del sole nel *Gran Beirâm*.

E l'*aponestìzesthai* súbito ci fa pensare alla *nesthèia*, cioè al secondo giorno delle feste *tesmofòrie*, che si celebravano in onore di Dèmetra. In questo giorno si rievocava, in un modo o nell'altro, il lungo digiuno a cui si sottopose la Dea nei primi tristi giorni della ricerca di sua figlia.

(1) ἀπονηστίσασθαι . τὸ ἀπὸ νηστείας ἐπὶ πρώτην ἐλθεῖν (sarà sottinteso un γεῦσιν o simili).

Ma la festa che celebrano le donnette di Eronda viene dopo un digiuno. E una delle poche parole sicure nei frammenti di papiro è il γλήχ[ων'] = puleggio, del verso 13.

Ora questo puleggio aveva una parte importante nel mito di Dèmetra. Con puleggio era stato aggraziato il *kykeón*, il beverone con cui la Dea, giunta nella casa di Metaníra, aveva interrotto il lungo digiuno. Cantava Nicandro (*Alexifàrmaca*, 128): « Mesci il puleggio con acqua di fiume, e prepara il *ciceone*, la melanconica bevanda di Dea digiuna » [1]. E il *kykeón* era la bevanda che nei Misterii eleusini gl'iniziati prendevano prima d'ogni cibo, dopo il digiuno (si ricorda la classica formula : « Ho digiunato, ho bevuto il ciceone », etc.).

Qualche cosa di simile doveva avvenire nelle *Tesmoforie*, che erano anch'esse feste di Dèmetra : anche qui si sarà bevuto il *kykeón* col relativo puleggio; e naturalmente, al principio del terzo giorno, quello súbito dopo il digiuno.

Ora questo terzo giorno era detto *Kalligèneia*. E che cosa propriamente le donne facessero non sappiamo. Sembra per altro che ne facesse parte lo *knismòs* (Schoemann, III, 384 della versione italiana), specie di canzone a ballo, o di pantomima lasciva (Esichio; Polluce, 4, 14; Ateneo, 618 c.). E nel nostro mimo troviamo al verso 4 un ισματων che súbito fa pensare ad uno κνισμάτων.

Questo terzo giorno si diceva *Kalligèneia* (Alcifrone, III, 39). Epiteto di Dèmetra, o dèmone del suo séguito, che, come dice lo scoliaste a *Le Tesmoforiazuse* di Aristofane, faceva il prologo ne *Le Tesmoforiazuse seconde* dello stesso poeta. Comunque, il nome significava « bella genitura » : alla madre e al bambino era dunque consacrata questa terza gior-

(1) Τῷ δὲ σὺ πολλάκι μὲν γληχὼ ποταμηῖσι νύμφαις - ἐμπλήδην κυκεῶνα πόροις ἐν κύμβει τεύξας - νηστείρης Δηοῦς μορόεν ποτόν.

nata delle *Tesmoforie*: che, secondo il sentimento pagano, in ciò assai differente dal cristiano, non si peritava di mischiare l'idea sacra della maternità con quelle dell'amore e del nudo erotismo (si pensi alla scena della *Lisistrata* fra Mirrina e Cinesia).

E nel nostro mimo troviamo da principio un παιδίον, che dunque sarà proprio un bambolo, e non già un servitorello o una servettina, come ha immaginato qualche critico. Che poi bambini si portassero nelle *Tesmoforie*, si ricava dalla scena de *Le Tesmoforiazuse*, nella quale appunto Mnesiloco per liberarsi dalla furia delle donne strappa ad una di esse il bambino, e minaccia di ucciderlo.

Tali, abbastanza sicuri, gli elementi per l'intelligenza di queste poche briciole. E dall' ἄεθλον del verso 12 è anche lecito indurre che s'impegnasse una qualche gara.

O di bella figliolanza, come opina il Crusius; o forse di vinolenza. La passione delle donne per l'almo licore di Bacco era motivo prediletto e sfruttato senza economia dai poeti comici. E il bimbo che Mnesiloco strappa alla donna, era in realtà una fiasca di vino avvolta di fasce.

Tutti questi elementi collimano a farci credere che anche la scena del nostro mimo si svolgesse durante una *Tesmoforia*. *Tesmoforie* si celebravano anche fuori d' Atene, un po' in tutto il mondo ellenico. Ma il nome importa poco: possiamo immaginare una qualsiasi festa a Dèmetra, che per questa semplice destinazione doveva avere alcuni caratteri comuni con le *Tesmoforie*.

Perché queste briciole precisino un po' la loro forma, e acquistino un po' di colore e di vita, è necessario immergerle un po' nella loro atmosfera. Questa deve essere creata nella

mente del lettore. E a crearla può mirabilmente servire la lettura de *Le Tesmoforiazuse* di Aristofane.

Naturalmente in questa commedia si trova una risonanza tutta generica, e da cogliere in particolari fugaci e sporadici. Ma nello stesso campo della commedia possiamo trovarne una anche piú simile per carattere e per limiti, nella quale possiamo realmente presumere di cogliere un'anticipata precisa immagine di questi muliebri chiacchiericci mimici. È una scena della *Coriàndola* di Ferecrate, poeta comico dell' età, su per giú, di Aristofane.

Siamo nell'atrio della casa di Dolcetta, etèra. Arriva dal bagno la padrona, stanca e accaldata, insieme con un' amica, e chiede alla fantesca da rinfrescarsi. Poco dopo giunge una sua amica, Coriàndola, anch'essa infiammata ed assetata. (Ferecrate, Framm. 67-70).

DOLCETTA

Fammi sedere. E il desco ora tu recami
e il calice qui fuori, e qualche ninnolo
da mandare giú il vino.

FANTESCA

Eccoti calice,
desco, e un po' di lenticchie.

DOLCETTA

No, lenticchie
non me ne dar, per Giove, ché l'ho in uggia :
come ne mangi ti putisce l'alito.
Dei fichi al forno vo' piuttosto. Spícciati,
dei fichi neri, intendi.

La fantesca esce. Dolcetta alla compagna

Fra quei barbari
dei Mariandíni, o non li chiaman péntole
i fichi neri?

. . . .

CORIANDOLA

Giungo dal bagno, e sono un fuoco, e arido
ho il gorgozzule.

DOLCETTA

Sièditi e rinfréscati.

CORIANDOLA

Per le Dee, la saliva mi s'agglútina.

FANTESCA

In che coppa t'ho a mescer? Nella piccola?

CORIANDOLA

Piccole coppe no: mi fanno recere
da che ci bevvi un purgante. Via, mescimi
in questa mia ch'è piú grande..... Impossibile
mandarlo giú, Dolcetta!

DOLCETTA

Troppo languido?

CORIANDOLA

Acqua!

DOLCETTA

O briccona, come hai fatto a mescer?

FANTESCA

Due d'acqua, o mamma.....

DOLCETTA

E di vin?

FANTESCA

Quattro.

DOLCETTA

Al diavolo!

Tu puoi far la coppiera alle ranocchie.

In argomento che offriva con questo della *Coriàndola* qualche analogia, anche il mimo d' Eronda avrà avuto uno spirito e un andamento simile. E del resto, già anche prima della scoperta di Eronda, era facile intuire che questa ed altre scene della commedia attica antica e di mezzo erano tipi che riecheggiavano l'antico Sofrone e precorrevano la poesia mimica alessandrina.

Nella versione seguo in genere le integrazioni del Crusius. Abbondano, come dissi, le divergenze; ma a proposito d'un testo cosí lacunoso mi sembra inutile una minuta discussione.

DOPO IL DIGIUNO

A.

Tutte a sedere.

Alla fantesca.

Ov' è il bambino? Piglialo,
portalo accanto a Evètera e Dolcetta.

La fantesca tarda a obbedire.

Faccia fresca, a chi parlo? Il barilotto
è lí pronto: lo pigli? O t' ho da fare
qualche carezza? Ahimè, ch'è tempo perso
lavar la testa all'asino.

La fantesca mesce il vino.

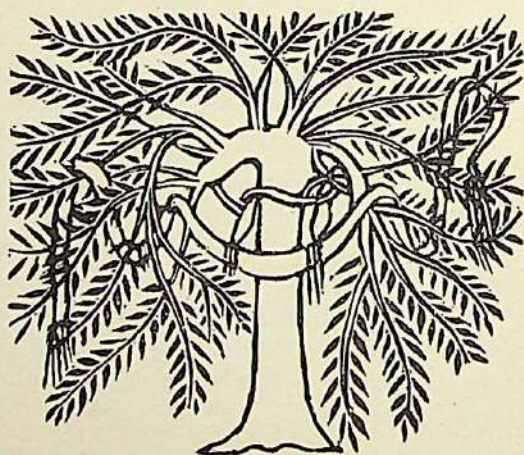
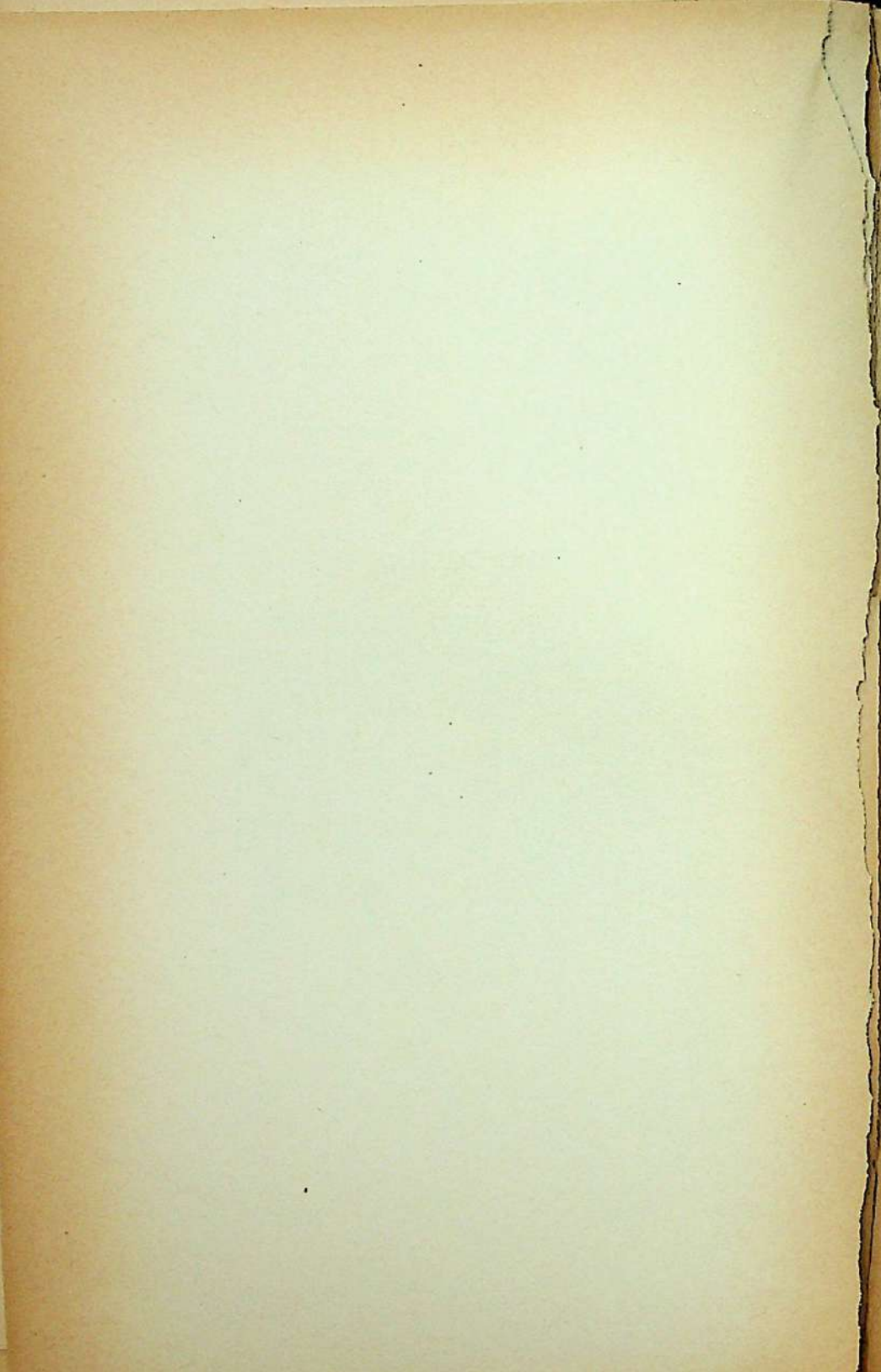
EVÈTERA

Oh che vino,
che vino! Mai non ho bevuto il simile:
mesci, ché voglio prendere una sbornia.
Ora facciamo un brindisi a Persèfone.

A.

Dà qua la fiasca. E fate anche una gara
di bella figliolanza.

DOLCETTA

Ed io per premio
vi porto questa pimpinella, colta
poco fa, con le mie mani, ad Elèusi.

MIMO DECIMO

MOLPINO

Nel florilegio di Stobeo (CXVI, 21) sono ricordati, come appartenenti al *Molpino* di Eronda, i quattro versi che seguono.

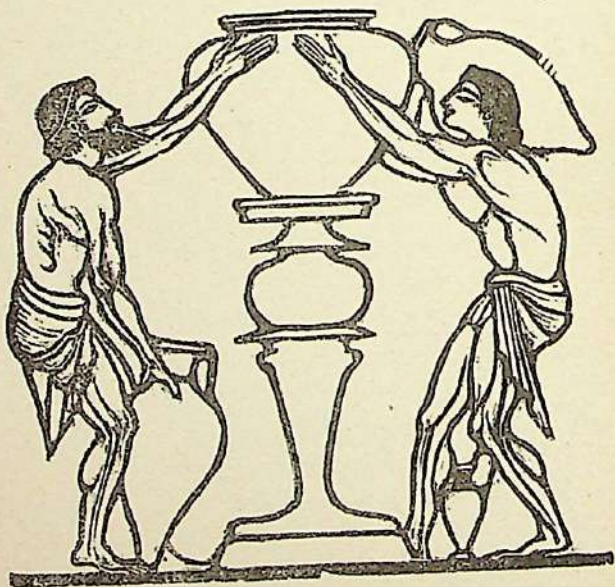
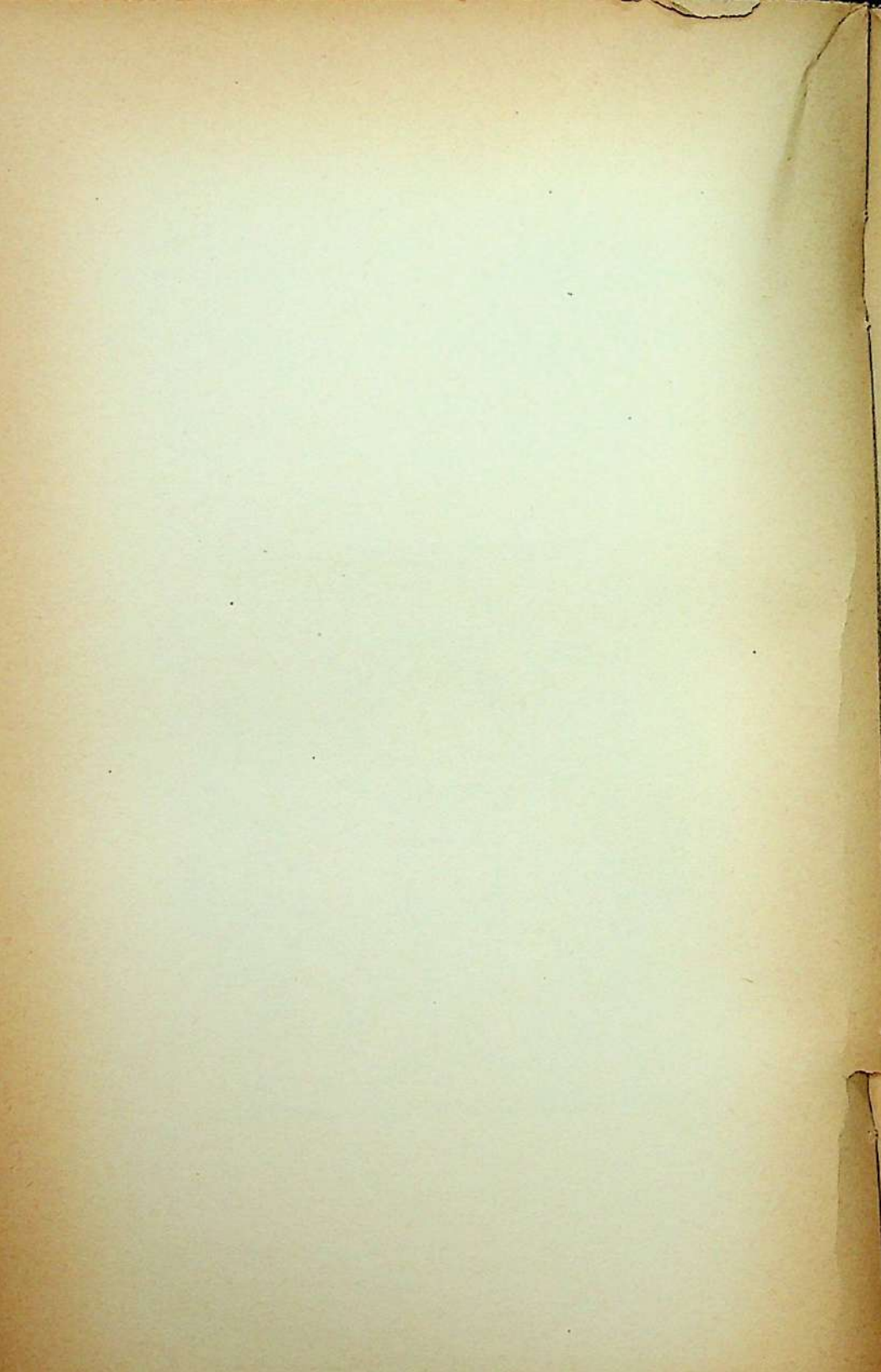
L' ETÀ D' ANDARSENE

Doppiato ch'abbia l'anno sessantesimo,
o Grillo, Grillo, muori e divien cenere;
perché la svolta oltre quell'anno è buia,
e già s'offusca della vita il raggio.

Molpino era certo il personaggio principale del mimo. E se a lui appartengono, come pare, i quattro versi, possiamo dire che non era un ottimista. D'accordo col vecchio Mimnermo, fissava a sessant'anni il termine della vita. Ma per Mimnermo

la vita si compendiava nell'amore, che, dopo i sessanta, comincia a diventare difficile. Il piú equilibrato Solone cantava:

Quella sentenza, se ancóra tu vuoi darmi retta, cancella,
e non impermalire se di te parlo meglio.

Càmbiala, dunque, o figlio di Ligia, e cosí canta invece:
il destino di morte mi colga ad ottant'anni.

MIMO UNDECIMO

LE DONNE AL LAVORO

Il verso che segue è citato da Ateneo (III, 86 b).

Il mimo sarà stato uno dei soliti chiacchiericci. E l'ostrica e lo scoglio saranno serviti a simboleggiare qualche amatore sempre cucito alle gonnelle dell' amante.

A

Come allo scoglio l'ostrica s'appíccica!

FRAMMENTI SENZA TITOLO

Da varii luoghi di scrittori antichi si raccolgono altri frammenti di Eronda senza indicazione del mimo a cui appartenevano. Alcuni non sono privi d'interesse, e ci presentano, abbozzata in pochi tratti, qualche piacevole macchietta.

62

IL GIOCHERELLONE

E non fa che giocare: o la pignatta,
o la mosca di bronzo, o attacca un filo
ai maggiolini, e mi rovina il bàndolo.

Si parla d'un ragazzo giocherellone, ma non cosí pestifero come il Còttalo del mimo III. Questo non gioca a pari e caffo, e nemmeno coi dadi: i suoi sono spassi innocenti e puerili.

La mosca di bronzo. — Era la nostra mosca cieca. Il bambino bendato, mentre cercava di acchiappare gli altri, canterellava:

Do la caccia a una mosca di bronzo;

e gli altri rispondevano:

Darai la caccia, e non l'acchiapperai.

La pignatta. — Il gioco è descritto da Esichio e da Polluce. « Un ragazzo siede in mezzo, e gli altri gli girano intorno e lo picchiano; e quello deve girare intorno a sé stesso per acchiapparne qualcuno; e quando lo acchiappa, quello siede al suo posto ». E credo si possa aggiungere: « lo beffeggiano col nome di *pignatta* ». Un gioco simile fanno ancora i bambini della plebe romana, salvo che alla « pignatta » è sostituito il « tappo » che sigillava i precursori del *water-closet*. « Tappo de c..... ». E tutti i ragazzi salutano col poco odorifero epiteto chi s' è lasciato acchiappare.

Il maggiolino. — Legavano un filo ad una zampa d'un maggiolino, e poi lo lasciavano volare come poteva. Socrate ne *Le nuvole* di Aristofane impone a Strepsiade di foggiare su quell'autorevole modello il suo metodo filosofico:

> Sempre a te stretta non tener l'idea,
> ma lascia il tuo pensier che in aria vàgoli,
> come uno scarabeo legato a un piede.

63

TUTTI DISGRAZIATI

> Trovare una famiglia non è facile
> che viva senza guai : quella che n' ha
> meno, sta meglio di qualche altra, credilo.

Sto., Flor., XXXIV, 27.

FRAMMENTI D' INCERTA ATTRIBUZIONE

65

IL VECCHIO MANTENUTO

Oggetto l' amor mio m' è d' ignominia,
ché son cavallo vecchio, e debbo starmene
sotto il giogo e alla greppia d'una femmina.

Di questi versi, riferiti scorrettamente da Diogeniano, il Crusius offre la seguente interpretazione, che sarà meglio riferire in latino: *Loquitur fortasse homo opus muliebre faciens, quem* « *tamquam puellam conduxit etiam qui virum putavit* » (Petronio, 81 b). Io credo che bisogni intendere un po' diversamente. Il brano dice:

αἰσχύνομαι, [μὰ] τὴν φιλότητα, γηράσκων
ἵππος ὑπὸ ζυγὸν † θήλειάν τε τροφὴν
ἔχων ὁρᾶσθαι. (1)

(1) Il μά prima del φιλότητα è aggiunto nella edizione dei paremiografi di Leutsch e Schneidewin; e ci sta tanto a pigione quanto il ναί del Meineke. L' espressione μὰ o ναὶ τὴν φιλότητα è quanto mai bizzarra, e male s'inquadra nel contesto.

E traducendo alla lettera ne risulta: — ho vergogna dell'amor mio, (io) cavallo invecchiato sotto il giogo, e nutrito di cibo donnesco (cioè mantenuto da una femmina) a vederlo —. È certo un po' dura la posizione di infinito di relazione di quell' ὁρᾶσθαι, ma non tanto da escluderne la possibilità.

Ciò posto, la frase riesce assai chiara: massime se si bada alla interpretazione che ne dà Diogeniano; il quale naturalmente le tribuisce entità di proverbio, e dice che si adoperava a proposito di quelli che per la fame erano costretti a sopportare cosa non degna d'essere sopportata.

Chi parla è dunque un collega di quel giovanotto del *Pluto* di Aristofane, che sino all'avvento del Nume benefico è costretto a sopportare l'amore d'una disgustosa vecchiaccia. L'eroe del nostro frammento ha l'aggravante d'essere sul declinare, e quindi non piú adattissimo alle giostre d'amore. La metafora del cavallo era prediletta, e la ritroviamo in Orazio (*Epistole*, I, 7):

il cavallo che invecchia
stàccalo in tempo, ché poi non cempenni, non sputi i polmoni,
non faccia rider di sé.

E a rigor di termini, sembra che la incipiente vecchiaia sia la sola causa della sua vergogna. Non è forse da farne meraviglia. Parrebbe che la morale antica fosse su questo punto piú di manica larga. Quando si leggono certi epòdi in cui Orazio si scaglia contro certe vecchiacce, ci si domanda un po' perplessi quali cause potevano averlo spinto ad accettare in un primo tempo l'amore di donne che gli facevano schifo.

Il brano alla meglio si può scandire in coliambi, a dir la verità non troppo eleganti. E dall'anapesto nella quarta sede del primo verso Crusius precisò che fossero di Eronda (però è strano lo spondèo nella quinta sede del secondo). È forse andar un po' troppo in là. A me sembra che l'accento di Eronda non ci sia. Ad ogni modo, anche da queste poche parole balza fuori un tipo, e vivace. E se i versi erano davvero scazonti, la letteratura mimica si arricchisce di un frammentino non dispregevole.

66

IL POVERO DI SPIRITO

La vita del mollusco fai, la tròttola.

Lo cita Plutarco (*Avidità di ricchezze*, 5, pag. 525) a proposito di uno che per miseria spirituale rimestava e confondeva sempre le medesime cosucce. È il *piétiner sur place* dei Francesi.

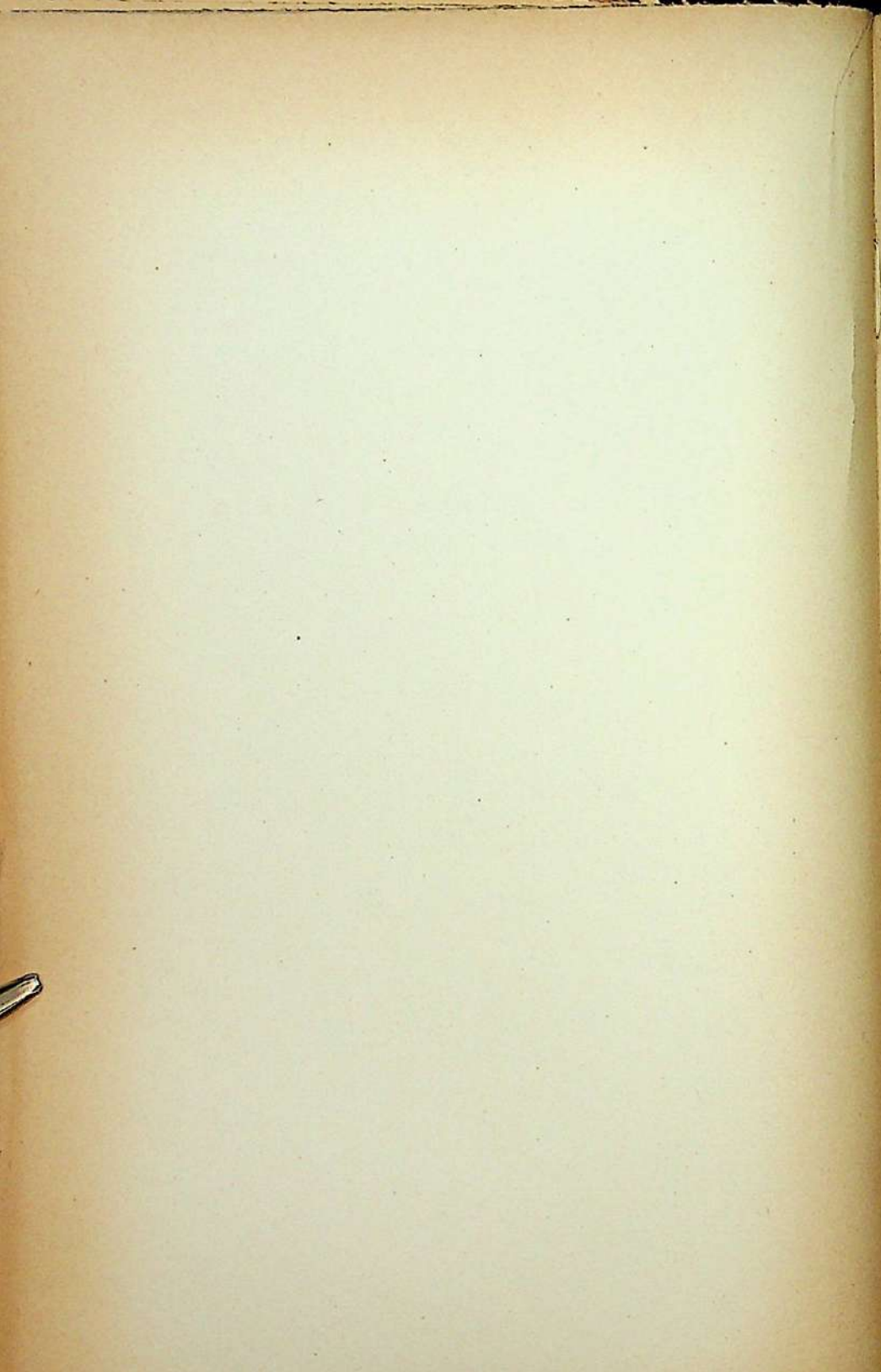
67

GLORIOSE FERITE

Ferito era il tapin nel tafanario
dove un cranio saria piú necessario.

(Fozio, p. 355, 19). Sembra fossero parole d'un uomo, forse d'un servo, che aveva buscate nerbate su le natiche.

GRAZIOSA

IPOTESI MIMICA

Questo mimo fu trovato in un papiro del II secolo d. C.; e fin dalla scoperta fu oggetto di attenzione e di ricerche per gli studiosi. Ultimamente il Manteuffel ne pubblicò una edizione che per esattezza gareggia con quella di qualsiasi gran classico (1).

E la prima impressione è che troppo tempo e troppa fatica si siano spesi intorno ad un lavoretto che dal lato letterario è certo ben povera cosa. Ma bisogna anche pensare che ci troviamo dinanzi ad un esemplare unico e abbastanza conservato d' una *ipotesi mimica*: genere che usciva certo quasi interamente dalla sfera dell'arte; ma che ciò non ostante, o appunto perciò, riuscí ad incatenare per secoli e secoli il cosí detto gran pubblico: piú ancora, in estensione se non in profondità, delle sublimi creazioni drammatiche del genio attico (2).

Fuori, dissi, dalla sfera dell' arte. Eppure i versi sotadèi ond'è intessuta l'ultima allocuzione del re (88-91) sono composti con abilità di mano tutt'altro che mediocre. E i numerosi echi di situazioni e di forma, euripideschi ed aristofaneschi, dimostrano che l'autore aveva nell'orecchio i suoi clas-

(1) *De opusculis graecis Aegypti e papyris ostracis lapidibusque collectis*, Varsavia, 1930.

(2) Vedi l'introduzione a questo volume, pag. V sg.

sici. Il genere è umile; ma l'artista sapeva il fatto suo. Anche ai giorni nostri si son veduti artisti di altissimo valore indulgere alla gaia operetta.

Le scene superstiti costituiscono un epilogo: e questo epilogo è certo una parodia del finale della *Ifigenia in Tauride* di Euripide. Il medesimo carattere avranno avuto senza dubbio le scene precedenti; e dobbiamo supporre che l'eroina, Graziosa (*Carilione*), si trovasse in qualche modo prigioniera e insieme sacerdotessa d'Artèmide in una terra indiana. Questa terra sarebbe geograficamente determinata dal nome di un fiume, *Psòleichos*; ma è chiaro che questo fiume è capricciosamente coniato dall'autore, con le voci ψωλή e λείχειν; e con significato sconcio: la governa un re gaglioffo, briacone e salace. Il fratello della ragazza, sopraggiunto, per naufragio o per altra causa, si adopera per ricondurla salva in patria, e ci riesce.

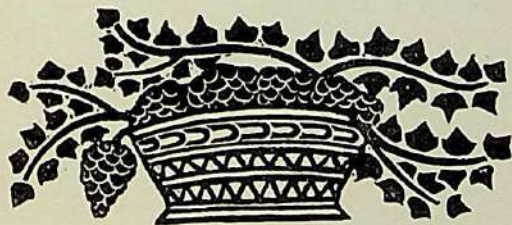
Questi tre, dunque, i surrogati parodistici di Ifigenia, di Oreste, di Toante. Al posto di Pilade, parrebbe, c'è il Buffo, l'immancabile antico Pulcinella di quelle operette. Poi c'è un bertoldesco capitano di nave, e due sozî, mezzo greci e mezzo barbari, che non si capisce bene che cosa facciano, ma, tutto sommato, pare che stiano d'accordo con Graziosa e suo fratello.

A completare la combriccola, c'è uno stuolo di selvaggi: vero coro da operetta, che ripete pappagallescamente ogni parola del re.

Meno facile precisare l'essenza di un altro coro di selvagge, che non sembrano ostili, anzi dipendono in qualche modo da Graziosa. Ma vogliono ammazzare il Buffo: naturale, perché è arrivato da poco, e non lo conoscono (vedi note al mimo). Tanto queste selvagge, quanto il coro di uomini, e il Re, che però sa anche il greco, si esprimono con appallottolii di sillabe che dovrebbero figurare come lingua indiana (vedi le note).

Le scene di questo epilogo appaiono nel papiro in una redazione duplice: indice della poca importanza che si dava ai particolari dello svolgimento: io scelgo quella che mi sembra migliore.

E dalla duplice redazione, anche si vede che il papiro non aveva entità di testo. Era un puro e semplice campione ad uso dei mimi. E cosí ci si trovano le indicazioni che servono ad integrare la realizzazione scenica. Frequentissime quelle che segnavano le intercalate parti musicali. Colpi di timpano con la precisazione della durata, breve o lunga, o addirittura del numero dei colpi. Colpi di cròtali. Flauti. Interludietti strumentali (*krusis*).

E fra tanti strumenti, indicato precisamente, col suo nome, e seriamente, quello che tanto magistralmente adopera Barbariccia nella Commedia di Dante. Qui ne è virtuoso mirabile il Buffo; e ne ricava effetti davvero miracolosi.

PERSONAGGI DEL MIMO

GRAZIOSA.

BUFFO.

FRATELLO DI GRAZIOSA.

CAPITANO.

A.
B. } Personaggi semibarbari.

RE DELL' INDIA.

CORO D' INDIANI.

CORO DI DONNE.

La scena si svolge sopra una remota spiaggia dell' India.
Nel fondo un tempio.

SCENA I

GRAZIOSA, BUFFO, CAPITANO

. . . .

CAPITANO

Se vuoi scapolarla, tira una correggia.

BUFFO

Una correggia?

CAPITANO

Sicuro: qui sono reputate efficacissime scaramanzie.

BUFFO

Ho sicura coscienza che il mio tafanario aveva una speciale attitudine a tali emissioni sin da quando fu in età da nerbate. Tutti dicevano che io dentro la pancia portavo in giro l'otre d'Eolo. O Diva Scorreggia, se per grazia tua torneremo a casa sani e salvi, ti dedicherò in Delfi una statua d'argento. — Vedili che arrivano armati fino ai denti.

Si precipita su la scena uno stuolo di barbari che circondano i Greci, e si stringono intorno al buffo, esaminandolo, fiutandolo, palpandolo.

CORO DI BARBARI

Ingommastibbilo.

CAPITANO

Che dicono?

CORO

Se primara fara bollara tue voltara poi rosolara riusciara craziosara.

BUFFO

Anch'io dico lo stesso: un po' di buona grazia. Ma da un bel pezzo questo mio tafanario è imbottigliato. Adesso, come procella in pelago, cosí le mie scorregge emetteranno un ruggito che li sbaraglierà.

CORO

Ammazza, ammazza!

BUFFO

Mette in pratica la minaccia: i selvaggi fuggono con segni di cieco terrore.

Evviva evviva! Non resistono a Scorreggia, l' invincibile. Essi fuggono, ed io rimango. O signora, t'innalzerò una statua d'oro, e ti adorerò come una Dea. Poiché tu pugni al mio fianco. Non esito a dirlo, il ruggito di Scorreggia ha respinti i nemici sino a Fiumelecco. Ma guarda, un uomo nascosto.

Da un cespuglio esce il fratello di Graziosa.

SCENA II

DETTI E IL FRATELLO

CAPITANO

Graziosa, padroncina, allegria! Tuo fratello s'è liberato.

GRAZIOSA

I Numi sono grandi.

BUFFO

Che Numi? La Dea dei venti?

GRAZIOSA

Finiscila, brav' uomo!

CAPITANO

Voi aspettate qui, e io vado e metto in ordine il battello per la partenza.

GRAZIOSA

Va! Giusto vedi le loro donne che tornano dalla caccia.

BUFFO

Non sono loro: vedi che archi lunghi hanno queste?

CORO DI DONNE

Accoppara!
Tirara!
Tirara!
Come andara? Resuscitatara!

BUFFO

Salvéte!

CORO

Tirara, tirara!

BUFFO

Ahimè, padrona, soccorso!

GRAZIOSA

Alèmaka!

CORO

Alèmaka!

Abbassano gli archi.

BUFFO

O che erano delle parti nostre? Non lo sapevo, sangue d'Artèmide!

GRAZIOSA

Disgraziato, t'avevano preso per nemico, e un altro po' ti saettavano.

BUFFO

Non me ne va una bene. Vuoi che spedisca anche queste a Rivolecco?

GRAZIOSA

Come ti pare.

BUFFO

Mette in effetto.

CORO

Tenara durara!

BUFFO

Figlie di troiette mi sembrano; ma io disperderò anche loro.

Nuova scarica.

CORO

Ah ah, mardara piovarara!

Via tutte di fuga.

SCENA III

GRAZIOSA, FRATELLO, BUFFO

BUFFO

Eccole scappate anche loro a Rivolecco.

FRATELLO

E come! Adesso prepariamoci alla fuga.

BUFFO

Graziosa, padroncina, vedi se puoi sgraffignare qualcuno dei voti offerti alla Dea.

GRAZIOSA

Parla come si deve: chi implora salvezza, non deve chiederla ai Numi con un furto sacrilego. Come vuoi che ascoltino quelli che vogliono accaparrarsi la loro compassione con preghiere miste a ribalderie? Le cose della Dea sono sacre.

BUFFO

E tu non le toccare: me ne incarico io.

FRATELLO

Lasciamo gli scherzi. Piuttosto quando arrivano pensa a mescergli vin pretto.

BUFFO

E se pretto non lo vogliono bere?

FRATELLO

Turlulú, da queste parti vino non se ne vende; e del resto, quando avranno conosciuto il genere, ci piglieranno gusto, e, non conoscendone gli effetti, lo berranno pretto.

BUFFO

Io per me gli servo anche la posatura.

FRATELLO

Eccoli: dopo il bagno, dopo la ribotta, arrivano anche qui.

Timpani. Arrivano i selvaggi al suono d'una marcetta. (1)

SCENA IV

IL RE

Armàra!

CORO

Armàra!

BUFFO

Che dicono?

FRATELLO

Dicono che andremo a Vallepiglia.

BUFFO

Andiamoci pure.

RE

Foiara rizzara manganallara.

(1) Nel papiro qui si legge un: *tòpos allàssetai*: si cambia scena. Ma questo cambiamento non è richiesto, anzi sembra escluso dall' azione. Forse la didascalia riguardava un'edizione differente.

BUFFO

All'inferno, sporcaccione!

RE

Fa l'appello dei presenti: ad ogni nome segue un rullo di timpani.

Biscari! Zeppa! Monta! Pietradura! Ficca! Gonfia! Schizza! Trabocca! Pietradura! Damut! Friccica! Ficcherà! Zebb! Lolobia! Armara! Pescecotto!

CORO

Pescecotto!

BUFFO

Vi sterminasse a calci, Cotto!

RE

Trincàra.

BUFFO

Che dice?

FRATELLO

Dàgli da bere, presto.

BUFFO

al fratello

Ci vuol tanto a dirgli qualche cosa?

al Re

Buon giorno, salute!

Gli mesce da bere.

RE

Ardara partara questara zeppara.

BUFFO

Che dici? Esci pazzo?

FRATELLO

Troppo annacquato: daglielo pretto.

Lungo rullio di timpani.

CAPITANO

Scappa alla nave.

B

Ho l'ali ai piedi.

I due compagnoni circondano il buffo e forse vogliono consegnarlo al re, che da qualche tempo lo osserva con concupiscenza.

BUFFO

Ahimè! (*cròtali*) Non fate ribalderie! Finitela! (*timpani e cròtali*). Ahimè! (*cròtali*). Che fate?

A

Indicando il Re.

È in piena ebullizione!

B

Volara zinzinara sbattara maschiettara bellara? (*cròtali*)

BUFFO

Cesare, mori ammazzato!

RE

Matanàra natanàra putanàra......

B

Bramara sovranara sbattara padroncinara? (*cròtali*)

RE

Fottara, fottara.

BUFFO

Il coderizzo è salvo. (*timpani*)

RE

Rizzara (*cròtali*). Mandrillara (*cròtali*).

BUFFO

Dopo una breve battuta, perduta, entra nel tempio: con lui va Graziosa.

SCENA V

Escono dal tempio Graziosa, il Buffo, camuffato da gran sacerdote, e il fratello ed altri da ministri.

BUFFO

Marta! Marituma! Mi prostro! Marituma! Tamuna!

RE

Cantara Deara ragazza gazza gazzara (*cròtali* e *timpani*). Chinatara testara.

CORO

Tara tara tara tara.

RE

Gridara vivara (*cròtali* e *timpani*). Vivara acutara e profondara.

CORO

Ondara ondara ondara.

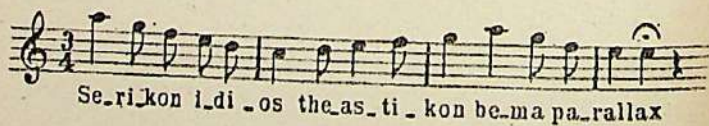
RE

Pazzara volara bracciara.

Si forma il corteo, e il Re lo guida cantando:

RE

Un barbarico coro innumerevole — o Dea Selene
con barbarica danza senza freno — a te qui viene.
E voi, principi d' India — al suon di questa sacra melodia
danzate, e l'uno all'altro il turno dia.

Gran rullo di timpani, brano strumentale, danza.

CORO

Pallara pallara.

BUFFO

Che dicono adesso?

FRATELLO

Dicono di ballare.

BUFFO

Aspèttala!

Gl' indiani sono tutti caduti a terra briachi.

FRATELLO

Indicando il Re.

Adesso rivoltatelo e legatelo con le sacre bende.

Timpani.

BUFFO

Questi son tutti già briachi fradici.

FRATELLO

Benone. Adesso tu, Graziosa, vieni qui.

GRAZIOSA

Sono qui, fratello: tutto pronto?

FRATELLO

Tutto: la barchetta
ancorata è qui vicino: timoniere, che s' aspetta?
A te dico: presto: approda!

CAPITANO

Della nave io son signore:
a me spetta dare l' ordine.

BUFFO

Vuoi chetarti, iettatore?
Lo vogliam lasciare a terra, a scolar la posatura?

FRATELLO

Siete dentro tutti quanti?

TUTTI

Tutti quanti!

GRAZIOSA

Che paura!
Sto tremando a verga a verga.

Si volge al cielo.

Tu benevola ti mostra,
ed in salvo la tua serva reca tu, Signora nostra.

NOTE

. . . . in chiesa
coi santi, ed in taverna coi ghiottoni.

Molte parti di questo mimo sono scritte in un gergo a prima vista perfettamente incomprensibile, e che nella finzione scenica dovrebbe figurare il linguaggio dei barbari indiani che hanno catturato il fratello di Graziosa e i suoi compagni.

I dotti lo hanno seriamente studiato. E lo Hultzsch primo, egregio orientalista, concluse (*Hermes*, 1904, p. 307) che era *canarese*, una delle lingue draviche dell'India meridionale. Ma un altro specialista, il Barnett (*Journ. of Eng. Arch.*, 1926, 13) provò che di canarese non c'era neppur l'ombra. E il Rice, assistito da un dotto indiano, il dott. Sàma Sàstri, scoperse che era uno spezzatino di varii dialetti indiani (POWELL, *New Chapters* etc. App. 3, p. 215 sg.).

In tanta concordia di indianisti, e in tanto sfoggio di etimologie che troppo spesso fanno pensare a Varrone, sentiamo anche un po' l'opinione del Maestro Buonsenso.

E il Maestro Buonsenso dice che si può ammettere che in un drammetto ultrapopolare siano intercalate poche parole d'una lingua estera incomprensibile; ma non già scenette abbastanza lunghe; perché gli spettatori non le avrebbero tollerate. E la medesima obiezione si può opporre a chi crede che quelle parole siano destituite d'ogni significato.

In realtà, questa, come tutte le altre lingue straniere o « barbare » delle commedie, come il persiano degli ambasciatori ne *Gli Acarnesi* di Aristofane, come il cianciuglío del Triballo ne *Gli Uccelli*, come l'armeno di Arlecchino ne *La famiglia dell'antiquario* di Goldoni, come certi sproloquî dei buffi del *varietà* nostri contemporanei, ad onta della sua parvenza irta e barbarica, è, sebbene camuffata, camuffatissima, una lingua che tutti gli spettatori possono intendere. Nel nostro caso, la greca.

E sotto la buffissima mascheratura, molto doveva, alla bella prima, sfuggire anche ai Greci; ma fra le mille e mille storpiature, e quanto piú buffe tanto maggiore l'ilarità, ogni tanto balenava qualche gruppo di suoni ben chiari, e per lo piú di significato equivoco o sconcio; e a poco a poco, anche aiutando, nelle composizioni mimiche, i gesti eloquenti, doveva riuscire assai chiaro anche il senso generale.

Partendo da tale concetto, che mi sembra incontrovertibile, anche noi riusciamo ad intendere abbastanza di questi sproloquî barbari, e a ricostruire alla meglio l'andamento delle scene.

L' « indiano » del nostro mimo comincia quando arrivano i selvaggi, al verso 11, con un ἀβόρατον. E questa parola ci dà la chiave, mi sembra, per intendere anche il gruppo delle righe seguenti 12-15. Ἀβόρατον è certo connesso con βορά: vuol dunque dire incommestibile. E βορά indica piú specialmente il cibo degli antropofagi (*Erodoto*, I, 119; Eschilo, *Agamennone*, 1220; Sofocle, *Antigone*, 1017; Euripide, *Ciclope*, 127 etc.). E antropofagi erano gl'indiani (ἀνθρωποθυτοῦσιν e ξενοὺς ἐσθίουσιν: Eusebio, *Prepar. Evang.*, VI, 10, cfr. Senof. Efesio, IV, 11, p. 372).

Ciò posto, facilmente s'indovina la scena. I selvaggi, appena arrivati, circondano il buffo, certo grasso e panciuto come tutti gli antichi, e molti dei moderni suoi confratelli, e s'illudono di aver trovato un ghiotto boccone; ma poi, esaminatolo, fiutatolo, palpatolo, lo dichiarano incommestibile.

Chiarito questo punto, si riesce forse a cavar qualche senso anche dalle altre parole, a prima giunta assolutamente incomprensibili: μα λαλα γα βρουδιττακοτα.

Premettiamo che il brano era sicuramente cantato. Lo prova la sua stessa entità corale, l'analogia con le altre parti corali del mimo, e quell' ωσαδω del buffo, che assai felicemente è stato integrato dal Manteuffel in καὶ ἐγὼ δ' ἴσ]ως ᾄδω.

Ciò posto, il raddoppiamento del λα è dovuto al canto. Quando nella notazione musicale sopra la medesima sillaba si collocavano piú note, nella grafia si ripeteva quella sillaba tante volte quante erano le note. E qualche volta la ripetizione della sillaba si manteneva anche nelle trascrizioni prive dei segni di notazione musicale.

Rimane allora un μάλαγα che facilmente ci fa pensare a μαλακός.

E perché la incommestibilità del buffo doveva dipendere innanzi tutto dalla sua coriaceità, è ovvio supporre che qui si parlasse della possibilità di renderlo piú molle. Ora il διττακότα richiama, per non dire è tutta una cosa col διτταχῶς (= διπλῶς, Esichio: cfr. il δισσάκις, Arato, 968): due volte.

Il βρου che precede sarà probabilmente un πρό.

Seguono le righe

] ρασαβαδιωαραπρουτιννα
] . . . . ἄκρατι ευ τιγα

Su l' ἄκρατι mi pare che non possa cader dubbio: è un ἀκρατί: con vin pretto. Siamo nella sfera culinaria. E allora parrà probabile che il ρας facesse parte di una qualche voce del verbo βράσσω = bollire.

In sostanza, i selvaggi direbbero che il buffo è coriaceo; ma che se prima si fa bollire un paio di volte e poi si fa stufare nel vino, diventerà commestibile.

Forse dicono di piú. Alla riga 16 abbiamo uno σχάριμμα che varrà quanto un χάρισμα [1]. Che vorrà dire: una grazia, una squisitezza. Cucinato come hanno detto, annegato nel vin pretto, il grasso compare riuscirà una leccornia.

Inutile soggiungere quanto simili tèmi culinari fossero grati alla farsa antica; e davvero non è il caso di cogliere in contradizione

[1] Del resto abbiamo in DUCANGE, *Della Vita di S. Paconio*, n. 50: εἶχε γὰρ καὶ ὁ λόγος αὐτοῦ σχάριν σφόδρα: dove σχάρις vale per χάρις.

questi antropofagi buongustai ricordando che in seguito il buffo dichiara che il vin pretto non lo conoscono.

Riga 21: λαβάττα: integrerei in un ἀλάβαττα, e intenderei come un ἀλάπαζε: ammazza ammazza.

Riga 199. - La lingua delle selvagge, per quanto anch'essa intrugliata, rassomiglia un po' piú al greco.

Ricordiamo che, come si ricava dal contesto, esse vogliono saettare il buffo. Naturale, quindi, che le prime loro parole siano imprecazioni. Ciò posto, parrà abbastanza probabile che il κραύνου valga per un χραίνου. Il verbo χραίνειν si adoperava piú che altro, in senso tristo: ἐπὶ ψόγου dice Eustazio (pp. 467. 26 - 1063. 35), per « insozzare, coprire di bruttura » (Esichio: χραίνειν, μολύνειν, ῥυπαίνειν). Non riesco invece a trovare un senso al λάλλε, che però fa pensare ad un βάλλε vocabolo quasi tecnico per accompagnare un attacco di questo genere (Vedi Aristofane, *Acarnesi*, 281).

Su per giú un valore analogo avrà avuto la riga 200 non molto comprensibile.

Riga 201. - Chiaro abbastanza, invece, il κοτακως αναβιωσαρα, il quale, secondo me, non è altro se non un leggero travestimento d'un ποδαπῶς; ἀνεβίωσ' ἄρα; — Κῶς per πῶς è normalissimo.

Dunque parlavano di qualcuno che credevano morto, e adesso se lo ritrovano dinanzi vivo e verde.

Riga 206. - Il παρ' ἡμῶν non si può intendere se non come un: « delle nostre parti » o « dei nostri » (Cfr. Eronda, Mimo I, v. 2). Quale fosse la condizione precisa di queste selvagge non potremmo dirlo. Certo erano in buoni rapporti con Graziosa. Che ciò non ostante il buffo pensi a levarsele d'attorno, non deve far meraviglia. Non dovevano prender parte alla fuga, ed erano, in ogni caso, testimonî importuni.

La scena che segue si intravvede facilmente; ed anche, alla meglio, se ne intendono le battute. Presa la decisione di farle scappare, il buffo ricorre al solito mezzo: πέρδεται (211). E a questo attacco il coro risponde con un μινει (riga 212), che varrà quanto un μίμνε: tieni duro. E tengono duro. Ma il buffo, dopo un'altra salace osservazione, lancia un altro dei suoi fulmini (πορδή, 39). E le infelici ribattono con un αι αρμινθι (riga 39), che non è stato interpretato, ma mi sembra abbastanza chiaro. Nelle voci finto indiano suona assai trasparente il vocabolo μίνθος = sterco; evidentemente in stretta connessione con la precedente inarticolata battuta del buffo. La plebaglia romanesca, a chi dia saggio d'un

virtuosismo analogo a quello sfoggiato dal buffo, osserva: « Si dura sto' vento, qui piove m..... ». Una simile osservazione fa uno dei contadini de *La terra* di Zola alle prodezze di un suo gaglioffo compagno. E altrettanto, credo, dice qui il coro. Αἴ ἀρ' μίνθε ι Ahimè! Dunque pioverà m.....! — Coro femminile; ma la riserva e il pudore non erano le doti principali delle eroine mimiche.

***

Dalla riga 58 alla 87 si svolge la scena finale e, in qualche modo, capitale della farsetta. Ed è tutta in finto indiano. Vediamo di raccapezzarci qualche cosa.

Per orientarci, conviene prima cercar d'afferrare il senso generale.

E qualche lume ci cominciano a dare certe repliche del buffo.

Riga 60: βάσκ' ἄλαστε: Va' via, maledetto.

Riga 68: ἄ μή, ὑγίανον: Ah, no, abbi giudizio.

Riga 72: μὴ ἀηδίαν: Non fate sconcezze, smettete.

Riga 75: ἀπυλευκασαρ. È anche questa una imprecazione: vedi appresso.

Pare dunque che durante questa scena il re e i due compagnoni A e B si comportino verso il buffo in maniera da provocare le sue vivaci proteste.

Veniamo ora ai particolari.

Riga 60: στουκεπαιρομελλοκοροκη

Con pochissime modificazioni l'appallottolio d'incomprensibili sillabe si risolve in una anche troppo lucida frase greca:

στύω καὶ ἐπαίρειν μέλλω κρόκην.

Le prime quattro parole non hanno bisogno di chiarimenti: il κρόκη significa regolarmente panno, veste: cfr. Pindaro, *Nemee*, X, 44: ἐκ δὲ Πελλάνας ἐπιεσσάμενοι νῶτον μαλακαῖς κρόκαις. E si sa bene che nel mondo della commedia il sollevarsi del gabbano era il visibile ed esilarante indice della concupiscenza erotica. Si pensi alle ultime parole della scena IV della Μοιχεύτρια

(Crusius, V, p. 114): ποῦ σοῦ τὸ ἥμισυ τοῦ χιτωνίου; e al noto brano della *Lisistrata* d'Aristofane (1082; cfr. 1074):

> καὶ μὲν ὁρῶ γε τούσδε τοὺς αὐτόχθονας
> ὥσπερ παλαιστὰς ἄνδρας ἀπὸ τῶν γαστέρων
> θαιμάτι' ἀποστέλλοντας.

Marco Argentario (*Antologia Palatina*, V, 104) dice ad una bella provocatrice: ὀρθὸν ἔχων βύσσῳ τοῦτο περισκεπάσω. E facilmente si ricorderà il catulliano (32) *pertundo tunicamque palliumque*.

Sembra dunque assai chiaro a qual genere di minaccia si ribelli il buffo col suo βάσκ' ἄλαστε: va' via, maledetto. E allora, abbastanza agevole riesce intendere anche qualche cosa delle battute precedenti (riga 59):

FRATELLO

Εἰς τὰ μερίδιά φησι λάχωμεν.

BUFFO

Λάχωμεν.

Μερίδιον sarà una forma parallela di μόριον diminutivo di μέρος. E tanto μέρος quanto μόριον avevano anche significato equivoco. Generico, naturalmente; e applicabile a diversi organi mascolini o femminili [1].

Ciò posto, facilmente si vede come la frase εἰς τὰ μερίδια λάχωνεν coincida perfettamente con una espressione ancor viva in tutte, credo, le plebi, e che, mediante una turpe metafora, indica, secondo che attiva o passiva, il soverchiare o l'essere soverchiato. Basti un esempio per tutti, Aristofane, *Cav.*, 355: κασαλβάσω τοὺς ἐν Πύλῳ στρατηγούς.

Il fratello spiega dunque che il re ha detto che essi dovranno sopportare un qualche grave sopruso. E lo dice con la volgarissima frase. Chi pensasse poi che tale sconcezza non convenga al fratello di Graziosa, può supporre che la frase avesse due sensi, uno

[1] Leone Diac., p. 14 D. Γύναιον ... τὸν χιτονίσκον παρὰ τὸ μέτριον ἀνασεσυρκὸς καὶ ἀπογυμνοῦν τὰ μέρη τοῦ σώματος ἐς τὸν στρατηγὸν ἐπέσκωπτεν. — In greco moderno νμοιρίδιο equivale ad ὄρχεις.

figurato, quello turpe, e l'altro non sconcio. Ma è già rorse sottilizzare troppo.

Certo ad ogni modo mi sembra il significato equivoco. E questo dovrebbe a sua volta essere una traduzione del βράθις, l'unica parola finora pronunciata dal re, e ripetuta dal coro. Assai meno sicuro precisare il valore etimologico del βράθις. Ad ogni modo, questa voce ricorda il verbo βράσσω o βράζω, che significa il ribollire dell'acqua (Aristot., *Retor.*, 2, 323), del mare (Oppiano, H., 2, 637), e specialmente del vin che fermenti: οἶνος βράσσων (*Geop.*, 7, 15, 20): s'intende come facilmente potesse esser volta a senso erotico.

Il re, dunque, dichiara di essere in uno stato di ardente eccitazione. E il séguito di tutte le altre battute non è che un degno sviluppo del nobile tèma.

E la medesima voce è ripetuta, con una leggera modificazione (βράθιες) súbito dopo queste battute.

E segue una sfilata di vocaboli non piú appallottolati, ma separati l'uno dall'altro da un puntino. Facilmente si pensa ad una di quelle filastrocche di nomi proprii o simili, che si trovano spesso, anzi costituiscono uno dei motivi comici della commedia: per esempio in Aristofane, i nomi degli uccelli (*Uccelli*, 302-304).

Però sembra contrastare il fatto che alcuni di questi nomi sono ripetuti, e talora con forme un po' variate. Il δάμυν (riga 61) diviene δάμυτ (63); il πάκτει (62) πάξει (63: futuro?): e il βράδις di riga 64 sembrerebbe una replica del βράθιε (61). Il che li farebbe credere nomi comuni, a flessioni, siano pure finte barbariche e perciò capricciose.

Comunque, tutti sembrano foggiati in guisa da offrire qualche significato, in genere furbesco od equivoco. Si può fare qualche tentativo anche per quelli del nostro mimo.

Riga 61: βέρη. È il primo elemento d'una quantità di nomi foggiati, piú o meno, su βερέκυνθος [1]. Significato poco sicuro. Ne *I cavalieri* di Aristofane βερέσκεθοι è sinonimo di citrulli. Non parrebbe impossibile che il βερη avesse significato ambiguo: βερη per μέρη?: vedi sopra.

Κόνζει va con κόντος =bastone, pertica: l'equivoco è ovvio.

[1] È da osservare che congiungendo le due prime voci risulta un βερεκόνζει, che nella loquela del barbaro può passare per assoluto equivalente di βερέκυνθος.

Δάμυς, forse connesso con δαμαζω =domare (Steph. Biz. in Βοιωτία : τὸν ῥα Ποσειδάωνι δαμασσαμένη τέκεν Ἄρνη). Πετρεκιω : con πετράκης, duro come la pietra (Orfeo, *Lith.*, 228).

Riga 62: Πάκτει come un imperativo da πακτέω = πήγνυμι, vedi πάσσαλος.

Κόρταμες: come da χορτάω=χορτάζω, esser pieno zeppo, in senso equivoco.

Ϊαλερω.— Si pensa a ἰάλλω scagliare (come un ἰαλερός = petulcus?).

Riga 63: — Κίνζε: parrebbe ovvia metatesi da κνίζη: spesso si trova in senso erotico (κνίζεσθαί τινος Teocrito, IV, 59: cfr. Luciano, *Dialoghi etère*, 10, 4).

Ζέβης sembrerebbe l'arabo *zebb*= πέος, che nella Grecia orientale tutti dovevano conoscere.

Riga 64: Κόττως. Κόττος era il nome d'un pesce di grossa testa (Aristotele, *Storia degli animali*, 4, 8, 16). E qui è assai chiaro l'equivoco, al quale il coro si associa, con la solita ecolalía. E il Buffo non si lascia sfuggire l'occasione di sfoggiare un gioco di parole; e pensando a Cottos, il centimane gigante, equivoca, e conclude: Κόττως ὑμᾶς λακτίσαιτο: Cotto vi stermini tutti a calci.

Riga 65. - *Il Re*: Ζοπιτ: che forse varrà quanto un Ζόπιτε, imperativo. Il significato di questa parola è assicurato dalla versione che ne offre implicitamente il fratello, invitando il buffo a mescere: πεῖν δὸς ταχέως. Significava dunque: dateci da bere. Si può pensare a qualche radice greca, ma, mi sembra, con poca probabilità d'imbroccarla. Anche si può credere che il vocabolo significhi altra cosa, e forse non piacevole; e che il fratello impensierito esorti il buffo a sbrigarsi a dargli da bere. E quello, a sua volta, lo invita a non tardare, a dargli chiacchiere; ed egli stesso offre l'esempio con quel χαῖρε e quel καλήμερε, tutto proprio del greco moderno.

Comunque sia di ciò, abbastanza chiara mi sembra la nuova battuta del re:

Riga 68: ζεισουκορμος ηδε.

Il significato alto alto si ricava dalla replica del buffo: ἃ μή, ὑγίανον: Ah, no, non fare il pazzo (Cfr. Teogn. 255, Erodoto, 3, 33, Aristofane, *Nuvole*, 1275: οὐκ ἔσθ' ὅπως σύ γ' αὐτὸς ὑγιαίνεις).

E a questo significato generico si adatta assai bene, specifi-

candolo, quello che si ricava da una semplice divisione del solito appallottolio di sillabe: Ζεῖ σου κορμὸς ἤδη. Κορμός è « pezzo di legno, zeppa »: dunque: arde per te già il ceppo.

Il brano che súbito segue è oscuro. Ma è concluso dalle parole del buffo che già abbiamo rilevate αἲ μὴ ἀηδίαν · παύσασθε · αἲ · τί ποιεῖτε; — Dunque i due compagnoni gli fanno o gli vogliono fare qualche cosa a cui egli violentemente si ribella.

E di che genere sia questo qualche cosa si ricava, mi sembra, da quel σεοσαραχις (77) del Buffo: il quale non è altro se non un (ε)σάωσα ῥάχιν.

Ma ῥάκις è sinonimo di ὀσφύς (Polluce, I, 190, Fozio e Suida): sicché il buffo dice: ho salvato il coderizzo. Al coderizzo era dunque rivolta la grave minaccia. E quanto alla forma, facilmente si crederà che sia una parodia dell'aristofanesco (*Pace*, 1301): ψυχὴν δ' ἐξεσάωσα.

Ora, mi sembra, tutta la situazione s'illumina. Abbiamo veduto che l'autore di questo mimo già nel soggetto imita, con intenzione parodistica, l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Alla famosa trama di Ulisse nel *Ciclope* euripideo è ispirata l'astuzia con cui il fratello di Graziosa si libera dai barbari. La imitazione del *Ciclope* si estende anche al piú salace particolare: come nel dramma satiresco d' Euripide il Ciclope si accende d' amore per Sileno, cosí qui qualcuno s'invaghisce del Buffo.

Questo qualcuno è il re. La cosa è ovvia di per sé stessa; ma indiscutibile è resa da quell' απυλευκασαρ del Buffo, che non è altro — strano che non sia stato inteso — se non un ἀπολοῦ Καῖσαρ: buffonesca e arguta parodia dell'*Ave Caesar*.

Questa invettiva risponde ad una battuta attribuita ad uno dei due compagnoni.

Riga 74: βουλλιτικαλουμβαῖπλαταγουλδα=βι[κ κ κ κ κ].

Anche questo mi sembra greco mascherato, e non tanto da essere irriconoscibile. Basta dividere e aggiustare un po': βούλει τι καλὸν παῖδα πλαταγ[ουλδα].

Πλαταγεῖν, sinonimo di κροτεῖν (Esichio), significa suonare il timpano, le nacchere, uno strumento a percussione. E il verbo, nel significato generico e piú nello specifico, facilmente può essere volto ad equivoco. Il suffisso γουλδα non saprei a che avvicinarlo; ma facilmente può andare a conto della finta barbarie del dialetto.

Seguono le due prime sillabe d'un'altra parola: βι, che si tro-

vano anche a conclusione d'un'analoga filastrocca, che pare contenga un analogo invito, a riga 76. Si pensa facilmente ad una parola sinonima di un βίνει oppure di un βίνησον. Il compagnone inviterebbe il re ad effettuare la lusinghiera proposta sul povero buffo; il quale risponde con la nota imprecazione.

Ma parrebbe che il re non accettasse con entusiasmo; perché ciangotta uno dei soliti paroloni, al quale segue una nuova proposta del sozio.

Riga 76: τουμιωναξιζδεσπιτ πλαταγου λδα = βι[κκκκκκ che presso a poco dovrebbe intendersi, credo: (επι)θυμεῖς ὦναξ εἰς δεσπότιν πλαταγ..... — Fallita la proposta del buffo, il compagnone gli propone una ragazza.

E forse questa proposta è provocata dalle parole con cui il re risponde al primo invito:

Riga 75: χορβονορβοθορβα

Questa parola è coniata in modo un po' diverso dalle altre. È evidente che qui c'è una specie d'impuntatura o balbuzie, forse o senza forse provocata dal vino, su una sillaba ορβ, della quale il re non riesce a pronunciar giusta la consonante iniziale. E in questa sillaba dové essere compendiato il desiderio del re.

La nuova proposta è accettata con entusiasmo; e mentre il buffone proclama la propria salvezza, il Re conferma con un ορα δω = σατυρ, che secondo me va inteso come un ὀρθῶ σατυρικῶς.

Torniamo ora alle righe 70-72. Il Crusius, che a questi due compagnoni attribuisce un greco semibarbaro, cosí interpreta il loro cianciuglío: εἰς ἅλμα κατάβα · πτερὰ γοῦν μοι — B. τί οὖν γοῦν μοι; ναίχ, ἕλε καὶ θρῶ(σκε) — A. εἶτ' οὐ βάλλῃ; τρὰχ' οὖν, πτερὰ γοῦν μοι.

E credo anch'io che questo, su per giú, vogliano dire. E non è impossibile immaginare qualche modo per cui possano accordarsi con la scena quale io l'ho immaginata. Anche il Crusius e il Manteuffel immaginano che i due sozii a questo punto ghermiscano e trascinino con sé il buffo. Lo trascinano, io penso, verso il re. E il τραχουντερμανα della riga 73 può benissimo precisarsi in un τρέχ' οὖν, θερμαίνει; corri, ché bolle: che è chiara allusione al visibile stato d'ardore erotico in cui si trova il bravo monarca, e degno preludio alla proposta che gli fanno alla riga 74.

Nessun senso riesco a trarre dall' ουαμεσαρεσυμψαραδαρα del re a riga 78, né dalle sillabe che lo seguono.

Nelle righe 79-87 il Crusius crede di vedere il Buffo che, camuffato da mago e sacerdote, si avanza pronunciando parole magiche.

Credo che la sua impressione, forse partecipata anche dal Manteuffel (vedi nota a riga 78), sia essenzialmente giusta; e che si possa andare piú in là.

Ricordiamo che nell' ultima scena dell' *Ifigenia in Tauride*, l'eroina esce dal tempio con un piccolo séguito, per portare su la spiaggia del mare il simulacro di Artèmide, e purificarlo delle presunte profanazioni.

Anche nella nostra farsa possiamo immaginare qualche cosa di simile. Prima il Buffo, camuffato da Gran sacerdote, pronunciando i suoi scongiuri finti magici; poi Graziosa, tenendo fra le braccia l'idolo della Dea. Infine il fratello, forse i due compagnoni ed altre comparse.

Vediamo se ci riesce ora di illuminare qualche altro particolare.

Righe 79-80. - Si osserva facilmente che questa battuta del Buffo, anch'essa in linguaggio misterioso, non ha lo stesso carattere delle altre in finto indiano. Essa è infatti costituita di parole non appallottolate, ma separate, e ripetute piú volte, in forma quasi identica: due volte μάρθα, tre μα(ρ)ιθουμα, due θαμουνα (rovesciamento di μαιθουμα), una volta il solo εδμαϊμαϊ.

Abbiamo dunque, secondo ogni probabilità, una di quelle formule magiche di cui si compiace la tradizione mimica popolare, e non soltanto nelle rappresentazioni sceniche, bensí anche nelle gaie conversazioni abituali. L'incantatrice di Luciano « trae dal grembo un disco magico e lo mulina pronunciando di gran furia parole barbariche e orripilanti » [1]. A Roma il popolino volentieri ripete una formula di presunta efficacia magica: Jcche ecche ocche — el fuso le vertecchie e le conocchie.

E cosí, nella tiritèra del buffo non si deve cercare né precisione verbale né senso che corra. Non è però detto che le voci che lo compongono siano foggiate dal nulla: per qualcuna si trova il modello. Μάρθα era una profetessa di Siria: θαμουνα ricorda

[1] Λέγουσα ἐπιτρόχῳ τῇ γλώττῃ βαρβαρικὰ καὶ φρικώδη ὀνόματα.

Θαμοῦς, re dell' egizia Tebe: nome orientale: questo come il precedente: dunque misteriosi.

Alla filastrocca del buffo risponde il re:

Riga 81: μαλπινιακουρουκουκουβι — καρακο [ροα]βα.

Non è difficile vedere che qui, come già a riga 75, parla da briaco, balbettando e inciampando piú volte su la medesima sillaba; sicché i due κου κου dopo il κουρου non sono che la prima sillaba balbettata della parola precedente, nella quale è facile riconoscere un κούρη, forma ionica di κόρη =ragazza. Il βι, che appare qui per la terza volta (v. riga 74 e 76), ci conduce nella sfera suggestiva della scena antecedente: e assai naturale è che un briaco insista in un suo dirizzone. Invece il μάλπι iniziale potrebbe valere quanto un μέλπε ed essere una risposta da litania alla formula del finto sacerdote. « Cantate la fanciulla — direbbe il re —: cantate la dea Artèmide ».

E assumerebbe cosí la parte di corifeo in questa grottesca litania che accompagna la grottesca processione (si ricordi la scena fra Agatone e il coro nel principio de *Le Tesmoforiazuse* di Aristofane). Anzi, questo carattere esterno e formale del brano è assicurato dalle battute che seguono, dove il Re espone i tèmi e il coro li ripete su per giú identici. Non sembri assolutamente indiscreto volerci anche tirare fuori qualche senso.

Ζαβεδε. Fa' l'impressione d'un imperativo. E perché nel linguaggio di questo Re lo ζ fa regolarmente l'ufficio di un σ, e il δ di un τ, si ottiene un σάβετε. E allora facilmente si pensa al σαβοῖ che valeva (Demostene, p. 313, 26) quanto un ευοῖ [1] (c'era anche la forma σάβας col medesimo valore). E allora accanto alla forma regolare σαβάζω poté anche esistere o essere liberamente coniata dal re la forma σάβω: onde l' imperativo σάβετε: lanciate grida esultanti. E lo stesso invito, mutando l'imperativo plurale in singolare, e specificando, sarà nelle sillabe seguenti, che potranno chiarirsi in un σάβε λιγὺ (ν) δοῦπον (o λιγεῖ δούπῳ): Esalta con acuto frastuono [2].

Dopo la replica del coro, al solito pappagallesca, il Re prosegue:

[1] *Per la corona*, p. 313. 26. Τοὺς ὄφεις τοὺς παρείας θλίβων καὶ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς αἰωρῶν, καὶ βοῶν εὐοῖ σαβοῖ κ. τ. λ. Tutto il brano è interessantissimo.

[2] Senza vedere il papiro non so se si potesse pensare ad un ρούμβα = ῥύμβον = ῥόμβον.

Riga 84: παν ουμβρητι κατεμαν ουαμβρητου ουενι. Cosí dividono il Crusius ed il Manteuffel.

Io dividerei altrimenti:

παν ουμ βρητι κατεμανου αμβρη τουουενι.

Dopo quello che abbiamo osservato circa il carattere parodistico di questa scena, e la presenza del simulacro di Artèmide, le prime quattro parole facilmente si riducono ad una forma che dia qualche significato: πᾶν οὖν βρέτας καταμανοῦμαι.

Il re, dunque, è pazzo dalla voglia di dare al simulacro una prova di devozione; e quale è espresso da quell' ἀμβρητουουενι.

Ora qui l' ου è evidentemente geminato per il canto. Abbiamo dunque un ἀμβρητούενι. E perché normale, in simile contesto, è la metatesi delle ultime due sillabe, si va ad un ἀμβρητούειν che può stare per un ἀμβροτεύειν, connesso in qualche modo con ἄμβροτος. Dato però che qui appare assai chiaro l' elemento βρητ = βρέτας, anche si potrebbe pensare che il verbo fosse liberamente coniato dal Re su quel vocabolo, e significasse, piú o meno, con una specie di accusativo interno, « accompagnare l'idolo ».

L' OMAIÒLA

MIMOLOGIA

Questa composizione si chiude con una lamentazione funebre, certamente cantata. Ma questo brano di canto, e supponiamolo pure esteso e sfoggiato, non basta ad alterarne il carattere, che è essenzialmente prosastico. Abbiamo qui dunque una tipica mimologia.

Gli episodii sono molti e varii; ma tutti vengono a sboccare, come fossatelli di fango in una sudicia palude, sopra la solita piazza, su la quale si aprono le porte di varie case. Unità di luogo, dunque: il che non vuol dire che in altre mimologie gli episodii non potessero svolgersi in luoghi diversi (1) precisati nella realizzazione scenica con mezzi che poterono variare dalla semplice indicazione, magari implicita nel dialogo, al vero e proprio cambiamento di scena.

I motivi del mimo — la padrona innamorata del servo, la gelosia, la punizione dell'infedele, il marito vecchio e spregiato, l'avvelenamento — sono tutti sommamente generici e comuni nel mimo. Ma forse uno è un po' piú specifico. La padrona nella scena prima è gelosa e pazzamente innamorata del servo. Ma appena ha, bene o male, liquidata questa passione, eccola a dar la caccia a Scintilla, che, a quanto pare,

(1) Si ricordi il τόπος ἀλλάσσεται di *Graziosa*, v. pag. 196.

farebbe un po' la parte del casto Giuseppe. E nella scena III parla a Mollíca in maniera da far credere che se esso sarà suo complice nell'avvelenamento del marito, potrà cogliere un dolce frutto della sua nobile azione.

Questo il carattere, non certo raro, ma, ripeto, caratteristico dell'eroina di questo mimo. Quindi il titolo da me scelto, che mi pare piú adatto di quello troppo generico di « Adultera » (*moicheutria*) proposto dal Crusius.

Credo che fra una scena e l'altra intercedesse un breve intermezzo di canto suoni e danze. Anche nei moderni teatri di varietà i varii episodii di qualche « azione » sono intercalati da altri « numeri ».

Le varie scene non combinano perfettamente. Anche questo, come quello di *Graziosa*, era un copione del quale i mimi si servivano come di un largo canovaccio per mettere insieme le loro rappresentazioni.

PERSONAGGI DEL MIMO

LA PADRONA (archimima).

ESOPO, schiavo.

APOLLONIA, schiava, amante di Esopo.

SCINTILLA }
MOLLÍCA } servi.

PARASITA.

IL PADRONE VECCHIO.

SERVITORELLI.

SCENA I

PADRONA E SERVI

LA PADRONA

Sono incapricciata di questo ragazzo, e lo chiamo perché mi sollazzi. Che sto a cincischiare?

A Mollíca

Ragazzo, porta la frusta.

A Esopo

Vieni qui, faccia fresca [1].

Esopo non si muove.

Pezzo di forca! Io, la padrona, lo prego, e lui non viene. Non ci vuoi stare, sciagurato? Lo farai? Preferisci la frusta? Mollíca, portamelo, svelto.....

A Esopo

Ci starai? Mollíca, neppure tu obbedisci? Non se ne fa di nulla? Dammi la frusta.

I servi trascinano dinanzi a lei Esopo.

[1] Cosí rendo il φαιδρός.

Eccolo qua quell'Esopo che erudisce la servetta Apollonia. Ora lo scòtolo e gli fo sputare i denti.

Gli misura un sergozzone.

ESOPO

Padrona!

LA PADRONA

Neppur gli avessi ordinato, a questo coso avvezzato da donnàcola, di zappar la terra, di scalzar le zolle, di portar sassi. Una pura e semplice monna ti sembra piú dura delle fatiche campestri? Squinternato, rimúgini qualche ribalderia, e te ne gonfi, e proprio con la pollastrella Apollonia? Su, ragazzi, trascinatelo al suo destino. E portate anche lei, cosí come si trova, con la museruola [1]. Dico a voi. Portateli via tutti e due, sui due promontorii, e legateli a quegli alberi, ben distanti l'uno dall'altra; e badate che non si vedano, ché se no allora, guardandosi l'un l'altro, morirebbero contenti. E quando li avrete spacciati, tornate in casa da me. Ho detto. E adesso entro.

Intermezzo, musica, balletto.

SCENA II

LA PADRONA E I SERVI

LA PADRONA

Che dite, voialtri? Davvero i Numi vi sono apparsi, e voi siete scappati? E quei due son divenuti invisibili? Ma io vi dò la nuova che se sono scappati a voi, non sfuggiranno ai guardaboschi. Adesso però voglio che giuriate in nome dei

[1] Vedi il mimo 5 di Eronda, verso 76, e nota.

Celesti. Giura, Scintilla. Preparate le libagioni, pronunciate le formule pel sacrificio. Se i Numi si accingono a mostrarcisì favorevoli, dobbiamo accoglierli con inni. Groppone da frusta, vuoi fare ciò che ti dico?

Si ode rumore dentro.

Che avviene? Diventi pazzo? Entrate, e vedete che cosa succede.

Un servo entra un istante, torna súbito, e dice qualche cosa a bassa voce alla padrona.

LA PADRONA

Che dici? Lei è tornata? Vedete se non è in casa anche quell' arrogante. Dico a voi. Allontanate costei, consegnatela ai guardaboschi, e ordinate che la custodiscano a dovere, senza risparmio di catene. Tiratela, trascinatela, portatela via. E voi cercate lui, accoppatelo, scannatelo, buttatelo qui, che io lo veda cadavere. Scintilla, Mollíca, entrate con me.

Pantomima, balletto.

SCENA III

PADRONA E SERVI

LA PADRONA

Vo' uscire io stessa, ragazzi, e vedere se è morto davvero, ché qualcuno non m'abbia ancora ad imbrogliare.

Portano su la scena Esopo, che si finge morto.

Ahimè, ahimè, guardatelo: è lui. O disgraziato, piuttosto che amarmi hai preferito essere scaraventato giú da una rupe? Ed ora che è morto e muto, come potrò piangerlo? Quando

uno è morto, tutta l'ira è sbollita. Smetti, Mollíca [1]. Abbiglierò a lutto il mio pensiero.

Scintilla, o che mi stai facendo l'occhio di triglia? Vieni su insieme con me, pendaglio da forca, ché vo' cambiar l'acqua alle ulive [2]. Entra, entra, brigante: che fai, l' esploratore dei Paesi bassi? Vieni qui. Come mai il tuo camiciotto è diventato metà piú corto?

Tutti dentro.

Musica e balletto.

SCENA IV

LA PADRONA E MOLLÍCA

LA PADRONA

Ora ti voglio confidare ogni cosa punto per punto. Ho deciso di far cosí, Mollíca: radunare e vendere tutte le mie sostanze, e separarmi. Ora voglio mettere a posto il vecchio prima che venga a subodorar qualche cosa: giusto ho un veleno mortale che mescolerò all'idromele; e gliene darò a bere. Adesso tu va' alla porta grande, e chiamalo, come se si dovesse venire ad un accomodamento.

MOLLÍCA

Si avvicina alla porta e bussa.

Ehi di casa! Ehi di casa!

[1] Probabilmente cominciava qui un giuoco equivoco fra i due servi inuzzoliti e la salace padrona. Ed equivoche devono essere su per giú tutte le espressioni di questa ultima battuta.

[2] « Travasare il vino » dice il testo: con senso certo equivoco che meglio mi sembra reso dalla frase (toscana, con valore un po' differente, ma adattabile) che sostituisco.

IL PARASITA

Chi sei? E questa donna? Alza un po' il velo, che la distingua.

LA PADRONA

Ho bisogno di te, parasita. Ho cambiato idea, e voglio rappattumarmi col vecchio. Entra, vedilo, e conducimelo. E intanto io vo' a casa, e apparecchio tutto per il pranzo.

Torna Mollíca.

Bravo Mollíca, come hai fatto presto. (*a parte*) Hai la bevanda avvelenata? (*forte*) Il pranzo è preparato? Mollíca, te', piglia l'idromele.

Il parasita prende la fiasca e ne beve.

Povero te! Il parasita è uscito pazzo! Ridi, sciagurato? Accompagnatelo, che non succeda qualche guaio!

Escono il parasita e i servi.

Tutto è andato come volevo. Adesso entriamo, per decidere con piú tranquillità quanto rimane da fare. Mollíca, se riusciamo anche a levar di mezzo il vecchio, tutto è riuscito secondo le nostre intenzioni.

Musica e balletto.

SCENA V

LA PADRONA, poi PARASITA E SERVI

LA PADRONA

Parasita, che è avvenuto?

Il parasita fa intendere che il padrone è morto. E fa altri gesti che giustificano le parole della padrona.

Ahi! Certo! Perché adesso sono io la padrona di tutto.

Entra in casa.

SCINTILLA

Andiamo, parasita, che cosa vuoi? Che cosa vuoi?

PARASITA

Scintilla, infliggimi una morte verisimile.

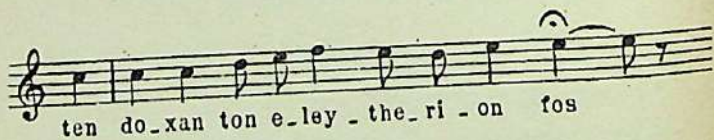
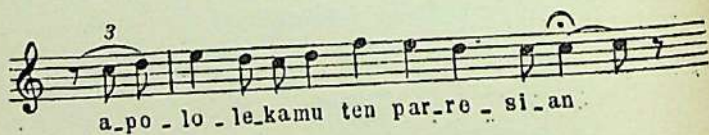
SCINTILLA

Parasita, ho una gran paura di mettermi a ridere.

MOLLÍCA

Dici bene.

PARASITA

E io dico che devo dire qualche cosa anche io.

Comincia a fiottare parodiando le prèfiche.

Padrone, babbo, a chi mi lasci? Ho perduta la libertà di parola, la reputazione, la libertà. Tu eri il mio padrone (ecco la sola verità che m'è uscita di bocca).

MOLLÍCA

Lèvati, il compianto lo faccio io. — Ahi di te, tapino, senza patria, addolorato, senza amore.

IL PADRONE

Riscotendosi dalla finta morte.

Pover'a me? Adesso ho visto chi sei, faccia odiosa. Scintilla, presto il bastone per costui!

Compaiono, vivi anch'essi, Esopo e Apollonia.

E costui chi è?

SCINTILLA

Vivi e verdi l'uno e l'altro, padrone.......

IL LAMENTO DELL' ABBANDONATA

MIMODIA

Qualsiasi conoscitore di poesia greca sente, a prima lettura, l' affinità che unisce questo canto con le monodie del dramma greco: massime con quelle di Euripide. C'è la stessa verbosità e la stessa mancanza di precisione, caratteristica, dopo la mirabile unica fioritura eolica, della poesia che chiede il sussidio della musica per ottenere un pieno effetto.

E forse per questo carattere alcuni critici lo reputarono parte avulsa d'un dramma. Ma le sue stesse dimensioni inducono a non crederlo: un canto cosí lungo (i versi giunti sino a noi non sono che una parte) male poteva esser tollerato in un dramma che pur doveva avere una sua economia.

La lunghezza poteva invece essere una risorsa in una esecuzione separata, perché offriva occasione di sfoggiare a una Diva. E per formarci una giusta idea della composizione, dobbiamo immaginarla musicata e cantata da una mima, con tutte le risorse della dizione, del canto, dei gesti, e, forse, del ballo. Era, insomma, quello che nel gergo moderno si dice un « numero ». E, poiché era cantato dal principio alla fine, ci offre un bellissimo esempio di *mimodia*.

Qual è il suo valore artistico? A parte il carattere genericamente melodrammatico già rilevato, non si può negare che alcuni accenti siano abbastanza giusti, e meno convenzionali. Ma il miscuglio di espressioni drammatiche assai pretensiose

con altre volgari e talora puerili, non produce buon effetto. La forma è piuttosto scadente, la lingua piena di vocaboli sconosciuti al greco classico.

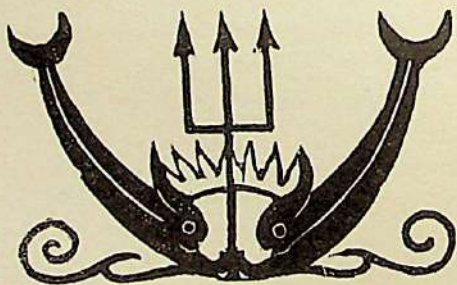
Ricercata è invece la tessitura ritmica. Nel Christ (VI edizione) si legge che essa ci consente un nuovo sguardo su l'arte metrica e musicale della prima età alessandrina. Parole troppo solenni, mi sembra; ma non si può negare una certa virtuosità ritmica, esagerata, ma, insomma, rivolta all'espressione.

Il Manteuffel ne fa un'analisi assai diligente. Nel complesso vi predominano i docmii, ritmi propri della passione tragica. Offro la realizzazione di alcuni versi (23-26). Non vale la pena di farla integralmente per un canto, che, certo, non è un capolavoro.

Per le ragioni piú volte addotte non tento di rendere nei versi italiani la compagine ritmica originaria, che non può essere mantenuta se non in una ricostruzione musicale.

Il canto fu trovato in un papiro di Tebe del II secolo avanti Cristo; e probabilmente era stato composto poco prima.

Pubblicato ultimamente dal Crusius, V, p. 110 sg., e dal Manteuffel, p. 153 sg.

. . . .

La scelta fu reciproca:
uniti fummo; e della nostra fede
Cípride il pegno diede.
M'invade angoscia l'anima
quando i baci rammento
ch'egli mi dava, e in cuore
covava il tradimento,
egli che fu della rottura artefice
come fu dell'amore.

Amor mi prese, non lo nego, è vero:
sempre ei m'è nel pensiero.

O care stelle, e tu, Notte divina,
dell'amor mio partecipe,
or con me t'incammina
verso l'uomo a cui Cípride
mi spinge schiava,
e Amore che di me s'impossessava.
Compagna della via

sarà la fiamma rútila
ch'arde l'anima mia.

Torto questo mi fa, questo mi cruccia:
il traditore
che superbiva già, dicea che Cípride
per me la sola causa
d'amor non era, adesso non perdona
un mio piccolo torto, e m'abbandona.

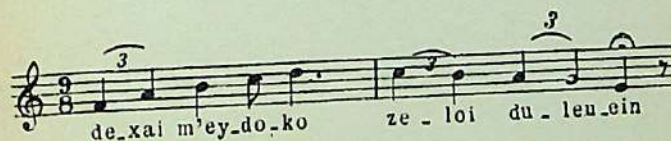
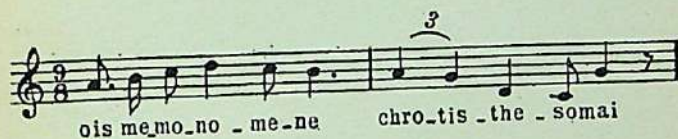
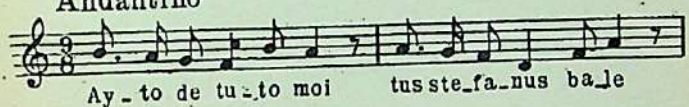
Ora esco pazza: il foco
brucia di gelosia me derelitta.
Gitta, almeno, a me gitta
la corona, t'invoco,
ch'io me ne cinga in questa solitudine.
Deh, fuori dalla soglia
qui non lasciarmi: ad essere
tua serva io son disposta,
anzi è mia cara voglia.

Gran pena è per amor perdere il senno:
devi di gelosia
struggerti e sopportare, e non far cenno.
Pazza sei tu se un solo ami: ché un unico
amor guida a follia.

Se m'invade furore,
sappilo, invitto ho il core:
deliro, se giacer qui debbo insonne,
solitaria, e tu sei con altre donne [1]

[1] Rendo cosí il χρωτίζεσθ' ἀποτρέχεις, variamente interpretato; ma il senso, su per giú, deve essere questo.

Ora noi siamo in collera; ma súbito
far la pace conviene: abbiam persone
amiche: esse decidere
ben potranno chi ha torto e chi ragione.

. . . .

LA SEDOTTA

Anche questa è una vera e propria scena di commedia; e il tema dei piú triti: una fanciulla violentata in una festa notturna da un giovanotto che da prima sembra un briccone matricolato, e poi (la storia finiva certo cosí) si vede che è un bravo figliuolo, e quanto mai proclive ad un legittimo matrimonio.

Il senso alto alto mi sembra abbastanza chiaro; e a senso ho tradotto. Ma a voler precisare s'incontrano una quantità di minute difficoltà spesso insormontabili. Inutile affrontarle, mi sembra, per un testo di cosí scarso valore artistico.

Ad ogni modo, la scena mi sembra la seguente.

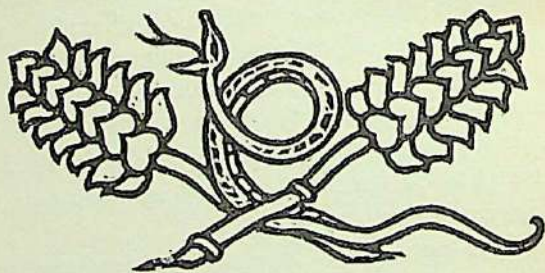
Siamo in una di quelle feste notturne che le donne celebravano sole. Ma spesso s'intrudeva qualche amoroso avventuriero travestito da femmina. Cosí era avvenuto qui; e, parrebbe, d'accordo con la ragazza.

Ma ad un certo punto, forse all'alba, le donne si accorgono della tresca. Il giovine scappa, non riconosciuto, e le donne, impadronitesi della ragazza, vogliono costringerla a dire il nome dell'audace innamorato. E trovano un alleato nel fratello, che s'incarica egli stesso dell'interrogatorio.

Ma la ragazza, innamorata, non vuol parlare. Interviene allora la sua nutrice, e la difende. Le sue parole fanno sor-

gere nel nostro spirito una vaga eco di quelle della nutrice dell'*Ippolito* euripideo.

Pare che a questo punto intervenga un altro giovine, briaco; e un personaggio, forse il padre della fanciulla, anch'egli accorso, domanda alla ragazza se quello è il seduttore. E la ragazza risponde che quello è un antico vagheggino, ma che oggi è immune d'ogni colpa.

Notevole la battuta riga 8 e 9 del testo (11 e 12 della versione), che sembra non si debbano tribuire a veruno dei personaggi del mimo, bensí al *mimodo*, che qui farebbe un po' la parte dell'*historicus*.

PERSONAGGI

La fanciulla.

Il fratello.

La nutrice.

Il padre.

Un giovane.

FANCIULLA

Non sbranatemi, no, nel delirio
non copritemi di vituperio!
Questi ceppi dintorno ai mallèoli
perché mi stringete? E tu, barbaro
fratello, l'interrogatorio
mi fai? Mi rivolgo a te supplice,
nutrice, e tu pure mi manchi?
Anche tu le parole risparmia,
amoroso fratello: alla prova
mettetemi, via, torturatemi.

MIMODO (HISTORICUS)

Come la strugge, o misera, d'amor la brama! Come
si percòte la faccia, si' lacera le chiome!

FRATELLO

Ora davvero intendo
che tu non vuoi ricrederti,
che dir non vuoi di piú.

Dar non potevo io l'ordine
ch'io volevo: rivolgermi
preci dovevi tu (1).

NUTRICE

Smetti di piangere, o figlia: la brama d'alcuno ti colse?
Dimmi ben chiaro il tuo cruccio, fanciulla, di me non temere.
Se chi ti vinse è il Nume d'amore, che colpa è la tua?
Signore non abbiamo di lui piú selvaggio. Fa' cuore.
Ed è fors'anche bello, quel giovane. E tu non sei bella?

FANCIULLA

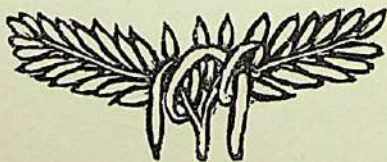
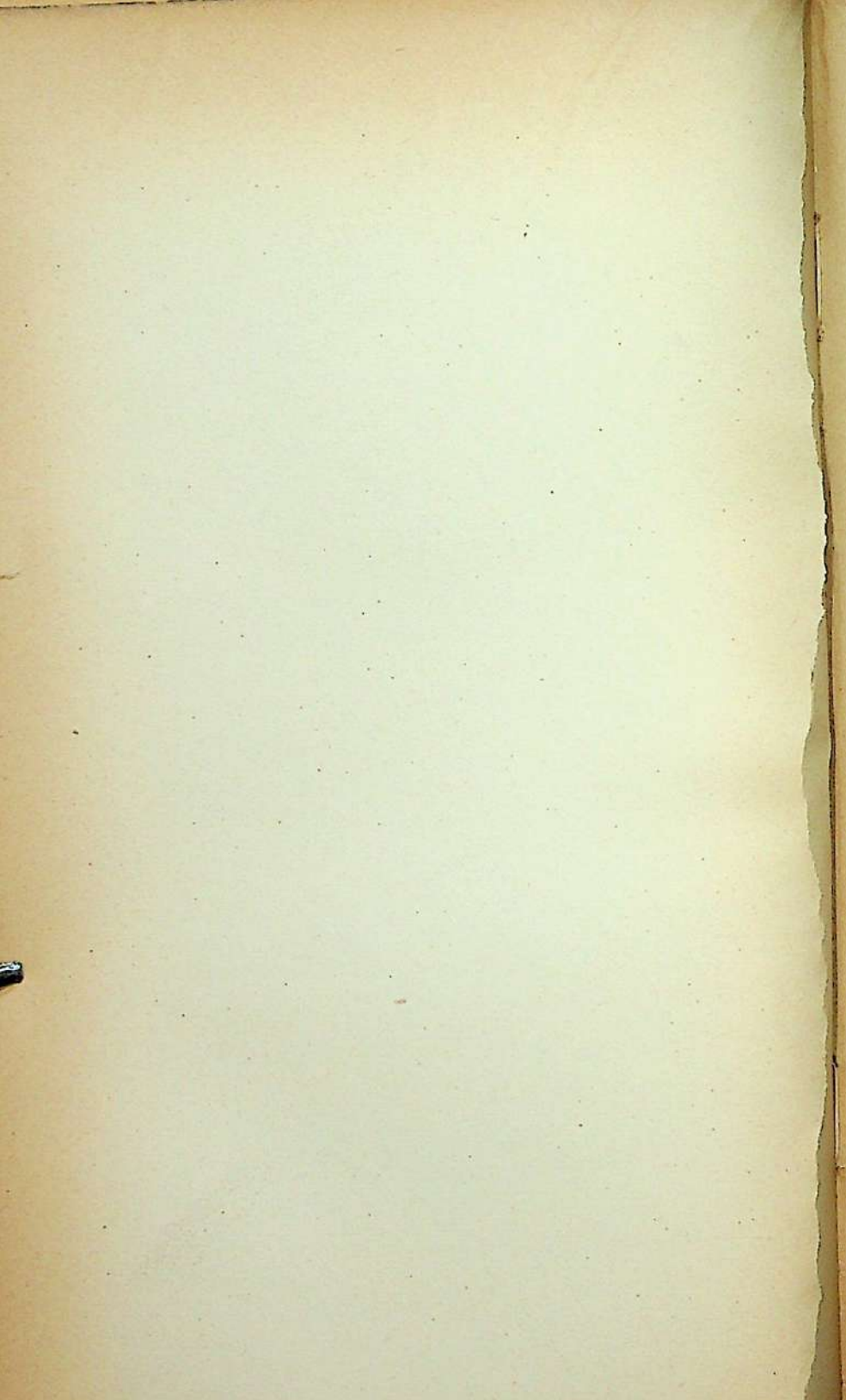
È briaco, e folleggia,
e un amor pari al mio lo signoreggia.

PADRE

È questo uno dei giovani
che fra notturne ebbrezze
vegliava: a suon di flauto
ora dice sciocchezze.

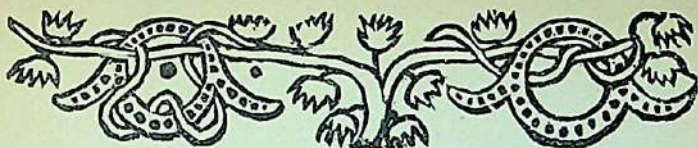
FANCIULLA

O padre, riconoscerlo
debbo, è una fiamma mia di vecchia data,
un altro vagheggino, che venivami
di nottetempo a far la serenata.

(1) Testo incomprensibile. Traduco come posso.

L'AMANTE DEL CUORE

Il seguente brano fu trovato a Marissa, inciso in una parete. Lo pubblicò il Thiersch (1905), ne discussero il Crönert e il Wunsch (Rhein. Mus. 1909, p. 433), il quale crede di riconoscere nel brano una serie di trimetri ionici composti un po' liberamente. Assai probabilmente il brano fu trascritto a memoria. Dal lato letterario non ha nessun valore; ma ne risultano assai chiari due tipi, un'etèra, e un accomodevole bertone: e perciò nella sfera mimica anche questa bríciola ha il suo valore.

Nel testo son parecchie mende accomodate alla meglio dagli editori. Ma indecifrabile rimane, almeno per me, il νεύμασι κεῖται (o νεῦμα σ' ἱκνεῖται). Il senso generale, però, mi sembra sicuro: se prima la donnetta ha detto all' amante di non battere al muro, nel verso seguente ci deve essere l' indicazione del modo col quale egli potrà, senza far rumore, entrare ugualmente in casa. Ciò posto, mi sembra assai probabile che si debba leggere σειράδιον. Σειρά era una funicella che compieva su per giú l'ufficio del nostro nottolino (vedi lessico dello Stefano); e σειράδιον era il suo diminutivo. « Cerca fra le due imposte » — dice la bella — « e troverai una funicella. Tirala, e la porta s'aprirà ».

Non avendo sott'occhio né la iscrizione né un fac-simile, impossibile mi riesce approfondire l'ipotesi.

Pubblicato dal Crusius, pag. 129, e dal Manteuffel.

A

E come fare, come compiacerti, o diletto?
T'amo tanto, ma devo star con un altro a letto.
Però, per Afrodite, gioisco al maggior segno
che resta il tuo mantello nella mia stanza in pegno.

B

Sta bene: io mi ritiro senz'altro, e a te la strada
lascio libera e aperta: fa' pur ciò che t'aggrada.

A

E non picchiare all'uscio, se torni, non far chiasso:
nascosta una cappiòla sarà dell'uscio a basso.

L' UBRIACO

Non si può dire con sicurezza se appartenesse ad un complesso componimento dramatico o se facesse parte da sé stesso: piú probabile la seconda ipotesi. Ad ogni modo, simili « uscite di ubriachi » erano motivo assai frequente nella commedia: anche nella commedia antica: due esempii classici ne troviamo già in Aristofane: Diceopoli ne *Gli Acarnesi*, e Bdelycleone ne *Le Vespe*.

Se non mi si rivolgesse l'accusa di voler sentir crescere l'erba, direi che questa uscita del briacone e il compianto di chi lo accoglie (forse un coro) mi ricorda una famosa scena dell'*Alcesti* d'Euripide.

Pubblicato dal Crusius, V, p. 137, e dal Manteuffel, p. 164.

A

Come dalla ribotta briaco, tapino, qui giunge!
Avanza, avanza!

B

Nàiadi, qui venite, dal vago mallèolo, e Ninfe,
ché molto io n'ho cioncato, del vino, e m'esilaro e danzo.

A

Misero!

B

A qual di Bacco tripudio appresso il piede?
D'amore un dardo Cípride m'avventa, e non si vede.
Amore il ciurmadore piombò su l'alma mia,
mi vince, e fa che in preda m'aggiri alla follia.

A

Sei fradicio: sta in gamba, — ché non ne faccia qualcuna
di stramba!

B

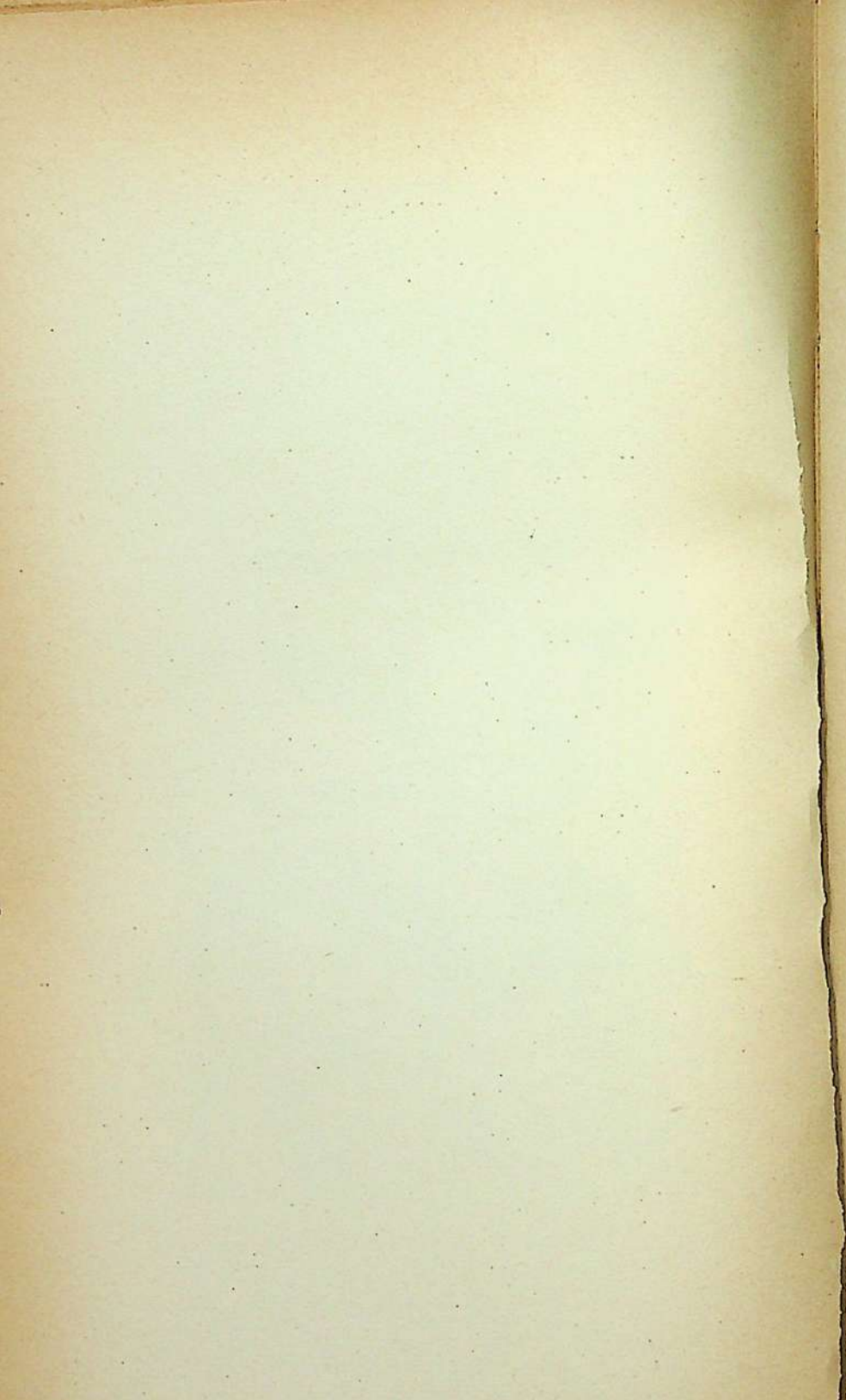
Lasciami andar: ridotto — m'hanno cosí d'amor la brama e il gotto.

Son cotto, lo confesso —: non tutti vince Amore al modo stesso;

massime quando è pretto —: Bromio ed amore insiem m'ardono il petto

ed io non so resistere.....

LA FUGA DEL POLLASTRO

MIMODIA BUFFA

Un giovanotto s'è amorosamente allevato un gallo da combattimento, glorioso vincitore in ciascuna di quelle zuffe che formavano la delizia dei Greci antichi come — in onta alle legislazioni — degli Inglesi moderni. La bestiola vince tutti gli emuli; ma, come succede, è vinto da Amore, e fugge dietro una gallina. E il padrone sfoga il suo duolo con un lungo tragico lamento.

I conoscitori di Aristofane súbito ne ricorderanno uno simile nella parodia che l'Eschilo de *Le Rane* aristofanesche (1341 sg.) fa delle monodie di Euripide:

> O del pelago Iddio,
> ci siamo! Il gran prodigio
> mirate, o casigliani!
> Glice sul gallo mio
> gittò le mani,
> qui non è piú.
> Voi, Ninfe, dell'alpe progenie,
> Folletta, soccorrimi tu.
> Sul mio lavoro, o misera,
> tacevo, il viso chino,
> le mani intese a svolgere
> colmo un fuso di lino,
> per comporne un gomitolo,

e al mercato portarlo su l'aurora.
Ed ei per l' òra
sopra il vigor di lievissime penne
lanciossi a volo a volo,
lasciommi al duolo al duolo,
e pianto perenne perenne
stillan tapina i miei cigli i miei cigli.

Nel contesto aristofanesco, e col suo fine chiaramente satirico, il brano s'intende e riesce piacevole. Ma la nostra mimodia, cosí isolata, risulta d'una sciocchezza che ha un po' disorientato i critici. Probabilmente era il « numero » d' un *moròs*, uno dei tanti buffi del teatro di varietà, che in ogni tempo si sono presentati su la scena col solo scopo di dire scimunitaggini, tanto piú gradite quanto piú stupide e solenni.

Fu trovata in un papiro d'Ossirinco del I secolo d. C. Si è discusso se sia prosastica o metrica. A me sembra il residuo d'un complesso originariamente musicato; ma, spariti i segni suppletorii, difficile riesce una soddisfacente ricostruzione. E a tentarla dissuade la innegabile povertà artistica del brano. Che tuttavia, nella interpretazione d'un buffo geniale, poté certamente riuscire piacevole, e, cooperando elementi di allusioni e parodie attuali, chi sa, far magari sbellicar dalle risa.

Pubblicato dal Crusius, V, p. 131, e dal Manteuffel, p. 166.

. . . .
. . . . Trifóne custodialo, a me diletto,
lo crescea fra le sue braccia, come fosse un pargoletto.
Dove il capo or devo battere? Naufragato è il mio naviglio,
ho perduto il mio carissimo pollo, e pianto esprime il ciglio.
La gabbietta, sua dimora, dammi, ch'io la stringa al seno,
di quel fulmine di guerra, mia delizia, e vero Ellèno.
La mia vita, per sua grazia, trascorrea colma d'onori,
e beato mi chiamavano quanti son pollicultori.
Il mio gallo m'è scappato: nel cuor mio non è che duolo:
per amore d'una chioccia m'ha lasciato afflitto e solo.
Una pietra sepolcrale vo' che gravi sul cuor mio:
in tal modo aver la pace spero alfine: amici addio.

EPIGRAMMI MIMICI

Nell'ultima edizione di Eronda il Crusius aggiunge in appendice alcuni epigrammi dell'*Antologia palatina* che hanno vero e proprio carattere di mimi. Anche io li riferisco tradotti perché il lettore abbia un quadro piú compiuto dell'antico mimo greco.

ASCLEPIADE

PROVVISTE

V, 185.

Va', Demetrio, al mercato del pesce, ed al banco d'Aminta
compera dieci muggini d' alga, e tre maccarelli,

e poi dei gamberetti gibbosi — ma contali bene
tu stesso: ventiquattro comprane, e torna qui.

E da Taberio poi fatti dar sei corone di rose;
e chiama anche Trifèri — tanto è tutta una strada.

IL SIGNOR CINQUEVOLTE

V, 181.

PADRONE

Comprami quattro chili di noci (ma viene o non viene?),
e poi cinque corone di rose.

SERVITORE

Ma le...

P

Zitto, zitto.

Non hai quattrini, dici? Siam fritti! Chi mette alla ruota
questo Lapíta? Un servo non è questo, è un ladrone.

Che dici? Non mi rubi?

S

No, no.

P

Dammi il conto. Tu, Bodda,
vien qui, porta i gettoni. — Birba matricolata!

S

Di vino cinque dramme, salsicce ed orecchie di porco,
lepri, sgombri, focacce di sesamo e di miele....

P

Faremo il conto esatto domani. Ora corri da Brutta
la profumiera, dàlle cinque pezze d'argento,

e per parola d'ordine di' : « M' ha mandato quel Bacco
che cinque volte in fila... » n' è testimonio il letto.

POSIDIPPO

RIBOTTA

V, 183.

Saremo in quattro a bere, ciascun porterà la sua bella:
otto saremo dunque: basta una damigiana.

D'Aristïone va, ragazzo, alla bettola, e digli
che per ora la mandi piena solo a metà.

Saranno, dico, due fiaschi almeno, e magari abbondanti:
spícciati, ché alle cinque saremo tutti qui.

L'AMANTE DISCRETO

V, 213.

Se Pitia è con qualcuno, vo via; ma se dorme soletta,
per Giove te ne supplico, di' che venga un momento.

Queste parole dille per lascia-passare: « Briaco,
traverso ai ladri venne qui: gli fu duce Amore ».

MELEAGRO

LA SPERGIURA

V, 184.

Lo so: non l'hai potuta coprire. Che Numi? Non l'hai
nascosta: non mi fare giuramenti: so tutto.

Ah! Fu cosí, spergiura? Soletta tu dormi, soletta?
Oh che spudoratezza! Ripete ancor: soletta.

Ah! Quel famoso Cleone non t'ha... Come va... ma che serve
minacciare? Via, via, triste preda da letto,

presto... Ma io cosí ti faccio un favore: tu brami,
lo so, vederlo: e allora, resta qui prigioniera.

PERPLESSO

V, 191.

O stelle, e tu, Selene, che schiari le vie degli amanti,
e tu, Notte, e dell'orge nostre tu, flauto, amico,

dovrò vedere quella bagascia distesa sul letto,
piagnucolare, al lume della lampada, insonne?

O giace presso a lei qualcuno? Struggendomi in pianto,
io su la soglia appendo le supplici corone.

E su ci scriverò: « Meleagro, il ministro dell'orge
tue, Cípride, le spoglie qui dell'amore appese ».

L' AMBASCIATA

V, 182.

Dille cosí, Gazzella, capisci? Una volta, due volte
e tre volte, Gazzella, di' tutto quanto. Corri,

non indugiare, vola. Un momento, un momento, Gazzella.
Férmati, dove corri? Non hai sentito tutto.

Aggiungi a quel che già t'ho detto... Piuttosto... E che vado
cianciando? Non dir nulla. Dille invece... Di' tutto,

non tralasciare una sola parola... Per quanto, Gazzella,
a che ti mando? Vedi che vengo anche io con te.

FILODEMO

LA REMISSIVA

V, 46.

A

Buon giorno!

B

Ed anche a te buon giorno.

A

Il tuo nome?

B

Ed il tuo?

A

Sei curïosa! Non lo chiedere.

B

E tu neppure.

A

Hai qualche amante?

B

Sempre : chi m'ama.

A

Verresti a pranzare
oggi con me?

B

Di certo, se tu lo brami.

A

Il prezzo?

B

Non darmi nulla, prima...

A

Oh strano!

B

Ma dopo, passata
la notte, mi darai ciò che tu vuoi.

A

Sta bene :
dove abiti? Ti mando...

B

Sto lí, guarda!

A

In casa, a che ora
ci sei?

B

Quando tu voglia.

A

Voglio súbito.

B

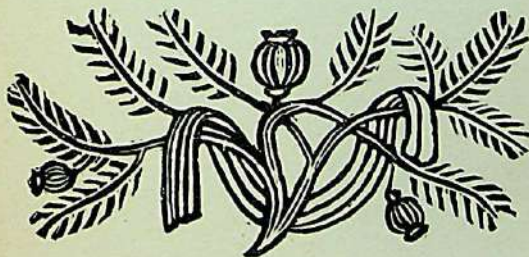
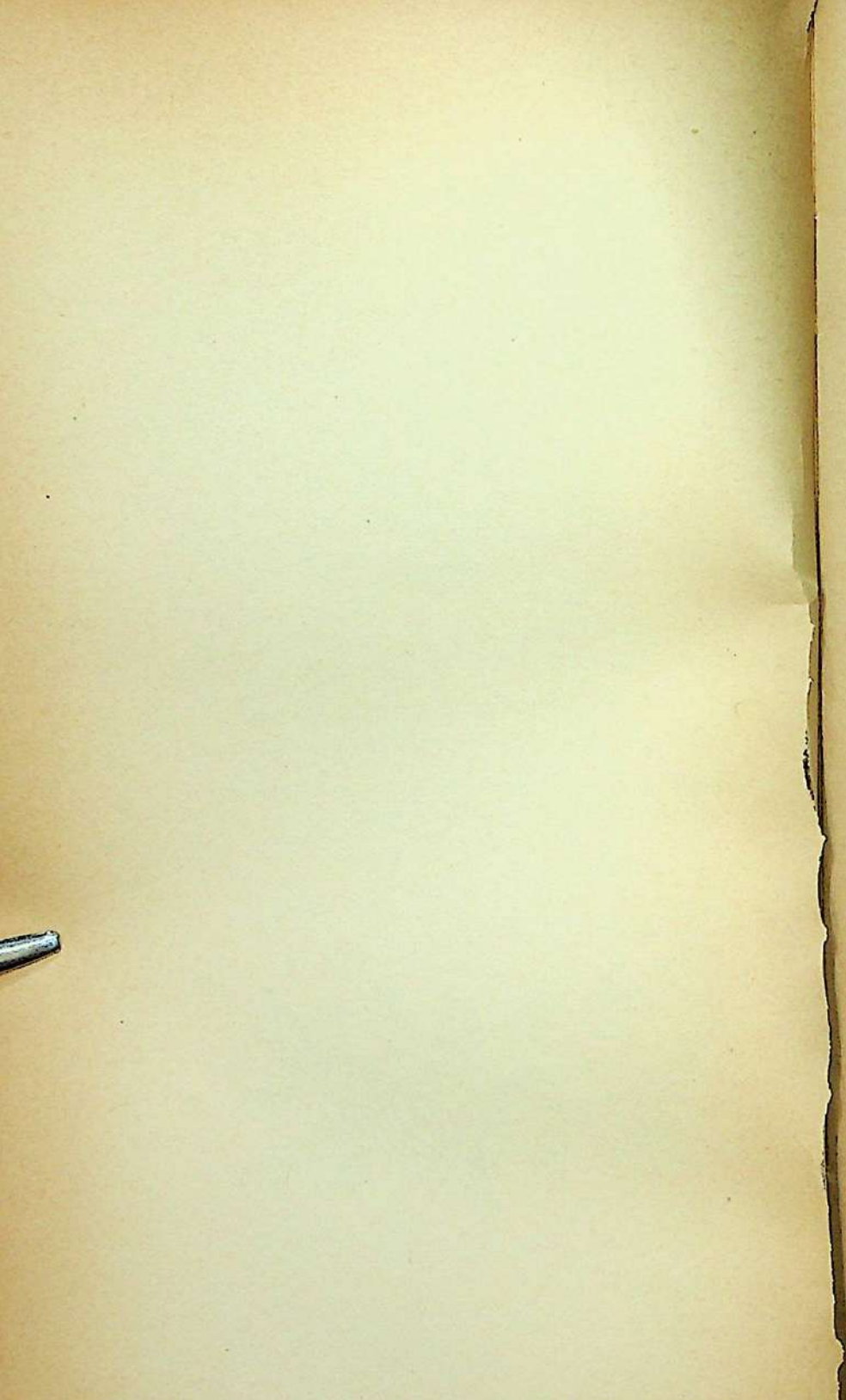
Andiamo.

PER LA VIA

V, 308.

Férmati, bella! Il nome tuo dolce qual è? Dove posso
vederti? Ti darò quanto vuoi. Non rispondi?

Dove abiti? — Qualcuno con te manderò. Mantenuta
sei forse? — Addio, spocchiosa. — Neppure «addio» rispondi?

Un'altra volta, un'altra all'attacco verrò: ne ho ammansate
piú scontrose di te. Per ora, addio, ragazza.

MARCO ARGENTARIO

LA VERA MAGRA

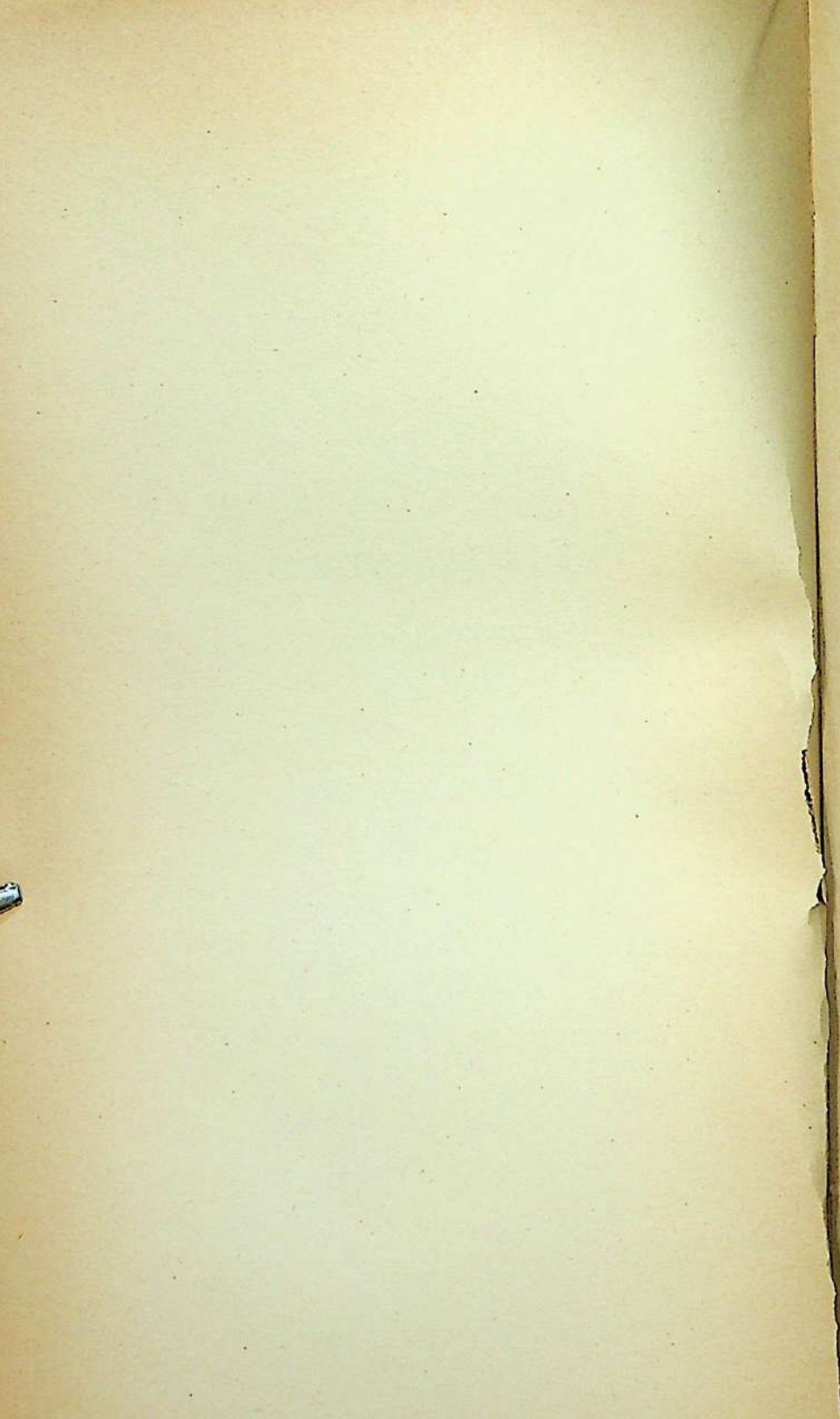
V, 102.

A

La magra Dïoclèa, l'Afrodite senz'oncia di carne
tu vuoi vedere?

B

È, bada, di costumi specchiati;

e presto intimo suo diverrò: sul suo gracile seno
adagiato, sarò vicin vicino all'alma.

NICARCO

IL GENEROSO BERTONE

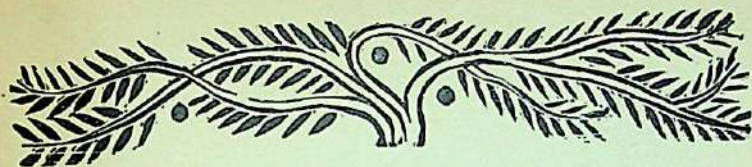
V, 40.

O Filomena, retta non dare a tua madre: se parto,
se il piede arrivo a mettere fuori dalla città,

non far caso di chi ti canzona: la canzonatura
ricambia, e fa' quattrini, se tu puoi, piú di me.

Fa' serrato il tuo gioco: provvedi che nulla ti manchi,
e se approdassi a qualche buon porto, me lo scrivi.

Fa' la manovra a modo: se fai quattrinelli d'avanzo,
pensa ch' io devo il fitto pagar giorno per giorno.

Se fossi incinta, sgràvati, sgràvati, niente paura:
se il bimbo cresce, qualche babbo si troverà.

AGAZIA

IL LADRO D'AMORE

V, 294.

L'improntuosa vecchia vicino dormiva alla bimba,
sdraiata in mezzo al letto, su le spalle sbilenche,

inaccessibile spalto sporgente; e dormiva la bimba
— era la primavera — col semplice lenzuolo.

E una fantesca svelta di mano, serrate le imposte
della stanza, dormiva, briaca di vin pretto.

Ma non mi vinse per ciò paura: con mano leggera,
sollevando pian piano dai gangheri le imposte,

spensi con lo sventolio del mantello la lampada accesa,
e cosí mi ficcai di sguiscio nella stanza,

la sentinella dormente schivando; e, pian piano, del letto
giú giú sotto le cinghie scivolando carponi,

a poco a poco, dove finiva lo spalto sorgendo,
vicino alla fanciulla, seno poggiando a seno,

delle poppine fui signore, godei del suo viso
beando nel suo labbro molle il mio labbro irsuto.

Per me bottino fu la bocca sua bella, promessa
il bacio fu d' un altro nostro notturno agone.

Della verginità non ancora scalata ho la rocca:
preclusa, in una tregua d'armi, rimane ancora;

ma se novello scontro ci collochi l'un contro l'altro,
avrò del pulzellaggio presto scalati i muri,

né le bertesche piú varranno a frenarmi; e corone
a te per la vittoria, Cípride, intreccerò.

IL FINTO INNAMORATO

V, 267.

A

Che piangi?

B

Innamorato sono io.

A

Di chi?

B

D' una fanciulla.

A

Bella, di certo.

B

Almeno bella per gli occhi miei.

A

Dove l'hai conosciuta?

B

Al pranzo che sai. Stava accanto a me sopra lo stesso divano; e l'ammirai.

A

Speri di riuscire?

B

Son certo. Ma, bada, non cerco un amore palese, ma da tenere occulto.

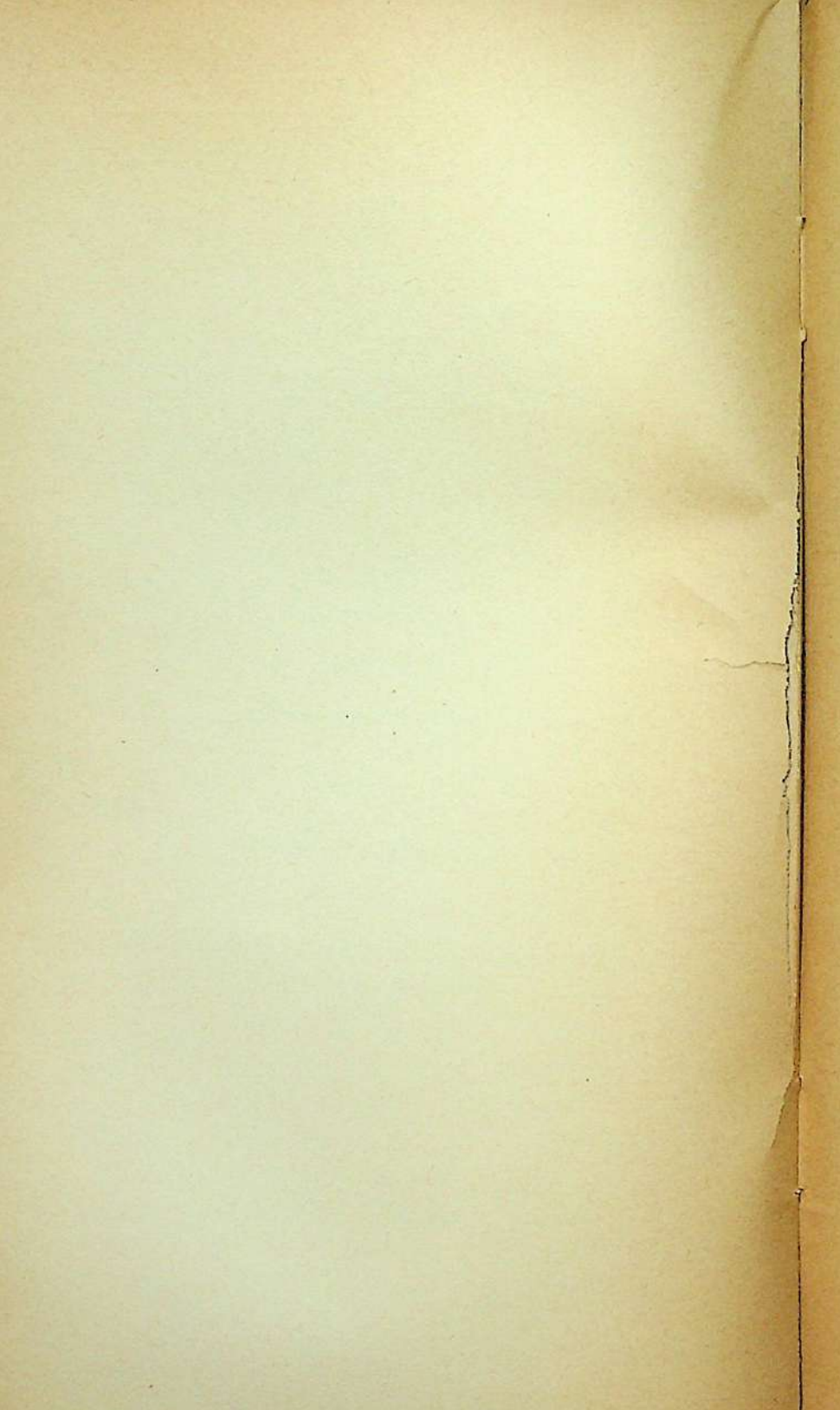
A

Ah! Non ne vuoi sapere di nozze legittime?

B

Affatto!
So da fonte sicura che quattrini n'ha pochi.

A

Questo hai saputo? E allora tu menti, non l'ami. Potrebbe far cosí bene i calcoli d'un vero amante il cuore?

RUFINO

DISCACCIATA

V, 43.

E t'ha scacciata ignuda perché t'ha trovata col ganzo,
come se un pitagorico fosse, di tresche immune?

E tu sciupar vorrai con le lagrime il viso tuo bello,
e intirizzire su la soglia d'un pazzo, o figlia?

Non pianger, figlia, tergi le lagrime. Ne troveremo
un altro che non sappia frustar, ma chiuder gli occhi.

ALTRA DISCACCIATA

V, 41.

Chi mai t'ha cosí nuda scacciata, sferzata? Di pietra
doveva avere il cuore, doveva esser senz'occhi.

Sicuramente avrà trovato, tornando in momento
inopportuno, un ganzo? Figlia, lo fanno tutte.

Ma, d'ora in poi, quando avrai qualche visita, e lui fuor di casa,
chiudi la porta a chiave, per non far la seconda.

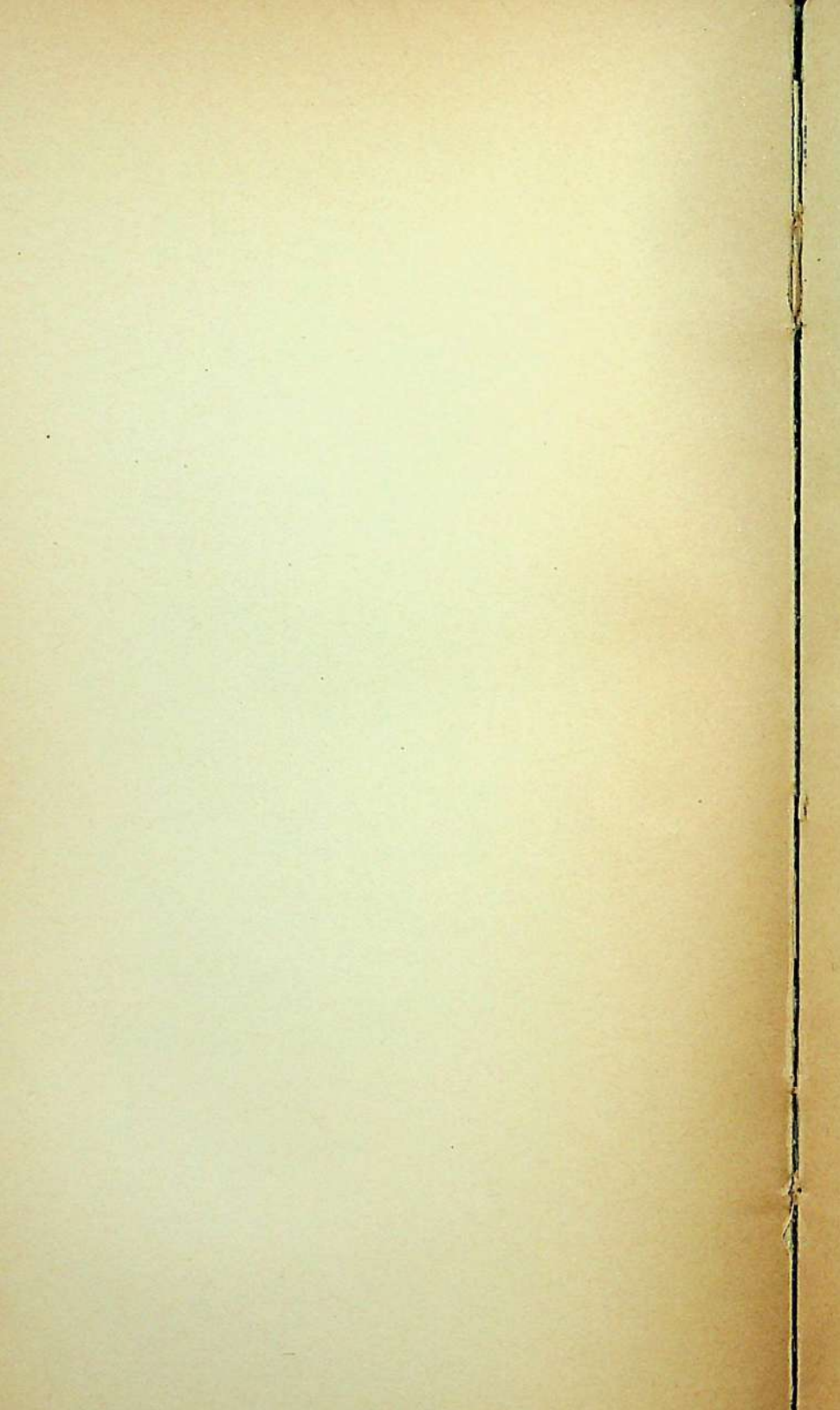
MACEDONIO CONSOLE

L'ERBA TRASTULLA

V, 233.

« Dimani ti vedrò »; ma questo dimani non giunge
mai per me : questa proroga si fa sempre piú lunga.

Sol questo accordi al mio desiderio : ben altri favori
offri agli altri; e la fede che t'offro io, la rifiuti.

« A sera ti vedrò ». Ma la sera qual è delle donne?
La vecchiaia, solcata da grinze innumerevoli.

IGNOTO

PATTI CHIARI

V, 101.

A

Addio ragazza!

B

Addio.

A

Quella femmina che ti precede chi è?

B

Che te n'importa?

A

M'importa.

B

È la padrona.

A

Si può sperare.....

B

Che cosa vorresti?

A

Una notte.

B

Che offri?

A

Quattrini.

B

Va benone.

A

Questi qui.

B

Non ci arrivi.

INDICE

I POETI GRECI
TRADOTTI DA
ETTORE ROMAGNOLI